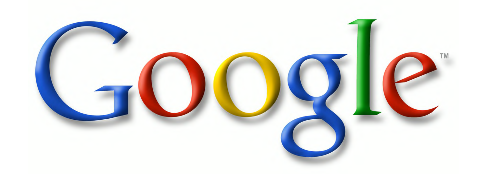


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

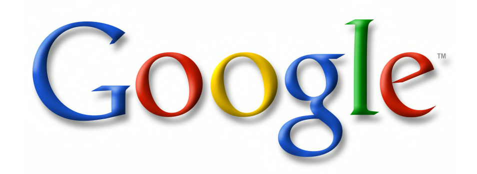
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

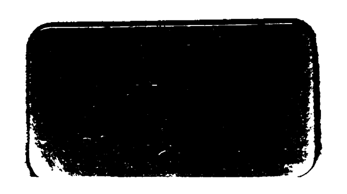
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


JACOB BURCKHARDT
DER
CICERONE
ERSTER TEIL
9. Auflage.
E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

KOHLER ART LIBRARY

Library
of the
University of Wisconsin



JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

NEUNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ERSTER TEIL

ANTIKE KUNST

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

NEUNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ERSTER TEIL

ANTIKE KUNST



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1904

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Richard Hahn (H. Otto), Leipzig.

101859
DEC 13 1906
W36
B89
1

Vorrede zur ersten Auflage.

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigeren Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die notwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Lokalkunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloß Archäologische. Im einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort[1]) gegeben werden; das Beschreiben war nur insoweit meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, daß der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. In den Ortsbestimmungen suchte ich so deutlich und vollständig zu sein, als bei dem Umfang des Werkes möglich war.

Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur auf flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende: Turin und ganz Piemont, — Cremona, Lodi, Pavia, — Mantua,

1) Die Ausdrücke „rechts“ und „links“ sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltar, sondern vom Portal aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfront, wo das Gegenteil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

Treviso, Udine, — Imola, Faënza, Cesena, Rimini, — Pesaro, Urbino, Loreto, — Volterra, S. Gimignano, Monteoliveto, Pienza, Subiaco, Palestrina.

Vom Königreich Neapel alles, was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt.

Sodann sind ganze Gattungen von Kunstgegenständen übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu spezielles ist (die etruskischen Altertümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Skulpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich oder schwer sichtbar und nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen, Gemmen und Münzen; auch viele Privatsammlungen von Gemälden). Die Miniaturen der Handschriften sind fortgelassen, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt. Endlich wird es nicht befremden, daß die ganze Darstellung nicht über das Ende des achtzehnten Jahrhunderts herabreicht. Für die moderne Kunst bringt fast jedermann feste Maßstäbe mit.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hilfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raume erreicht werden sollte. Für schnelle Orientierung sorgen die Reisehandbücher. — Das Raisonnement des „Cicerone“ macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubte Grenze bin ich nicht gegangen; schon die notwendige Kürze verbot dies. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr,

Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnten.

Mit mancherlei Ungleichheiten der Darstellung wird man Nachsicht üben bei einem Buche, welches zu zwei Dritteilen während der Reise geschrieben wurde. Den Stil gebe ich preis. Mancher Satz wurde überfüllt, damit der Band nicht um ein paar Bogen dicker und schwerer gerate, als er leider schon ist. — Wenn ich etwas häufig in der ersten Person rede, so geschieht dies fast ausschließlich, um zu bekennen, daß ich dieses oder jenes Kunstwerk nicht gesehen habe, oder um irgend eine von der Tradition abweichende Ansicht pflichtgemäß zu vertreten.

Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient (z. B. bei Anlaß der Kirche von Montepulciano). Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schließen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse. Gern hätte ich z. B. aus den Werken von Percier und Fontaine eine Nachlese gehalten, namentlich für das Kapitel von den römischen Villen, wo dann jene verführerische kleine Villa Sassetti jenseits Monte Mario einzureihen gewesen wäre. Allein es hätte mir begegnen können, von Anlagen zu sprechen, deren eine Hälfte schon vom Zeichner ergänzt, deren andere Hälfte aber jetzt ohnedies nicht mehr vorhanden ist.

Die Dekoration des Renaissancestils hat hier einen eigenen Zwischenabschnitt erhalten, damit nicht die Darstellung der sämtlichen drei Künste beständig durch dieses vierte Element unterbrochen würde.

In dem Abschnitt über Skulptur sind die Antiken vorherrschend nach demjenigen System geordnet, welches dem zweiten Teile von Ottfried Müllers „Archäologie“ zu grunde liegt. Das betreffende Stück ist hauptsächlich für die vielen

geschrieben, welche zwar mit genußfähigem Auge begabt, allein nur auf ganze, harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind. — Bei der neueren Skulptur ist der Abschnitt über den Barockstil (wie die entsprechenden Abschnitte der beiden anderen Künste) etwas lang ausgefallen. Allein es erscheint mir als Tatsache, daß eine genaue und besonnene Mitbetrachtung dieser Epoche den Genuß der vollkommenen Werke der goldenen Zeit wesentlich steigern hilft. Allerdings gilt dies nur für uns Laien, denn der Künstler soll eigentlich nur das Beste anschauen.

Bei der Malerei konnte es am wenigsten meine Aufgabe sein, den geistigen Inhalt erschöpfen zu wollen, der ja quantitativ unendlich reich sein kann; ich durfte nur der Betrachtung hie und da die Wege weisen und auf die Voraussetzungen hindeuten, unter welchen das einzelne Werk zu stande kam. In den Namengebungen, deren Kritik überhaupt nicht Sache dieses Buches ist, folge ich den gewöhnlichen Annahmen, wo nicht meine besondere Ansicht als solche gegeben wird. — Für diejenigen endlich, welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht, ist hier wenig gesorgt. Solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben.

Möge dieses kleine dicke Buch mit seinem bunten Inhalt als ein nicht unerwünschter Reisebegleiter erscheinen. Wenn es, weit entfernt, alle Wünsche zu befriedigen, wenigstens vielen etwas gewährt, so wird der Verfasser glauben, nicht umsonst gearbeitet zu haben.

Basel 1855.

Jacob Burckhardt.

I. ARCHITEKTUR.

Die Baukunst beginnt in Italien viel früher als bei den Tempeln von Pästum, mit welchen wir hier den Anfang machen.

Schon die Urvölker, dann das durch Einwanderung entstandene Mischvolk der Etrusker haben Bauten hinterlassen, welche nicht bloß durch Massenhaftigkeit, sondern auch schon durch Anfänge eines höheren Formgefühls ausgezeichnet sind. Allein in ihrem jetzigen Zustande gehören sie doch mehr der Archäologie an; sie liegen meist seitab von den üblichen Straßen. Die wichtigsten sog. cyklopischen Befestigungsbauten, zum Teil von beachtenswerter landschaftlicher Wirkung, sind die wohlerhaltenen Stadtmauern in Cosa (a) auf dem Berge Ansedonia (bei Orbetello); die Stadtmauern in Orbe- (b) tello, in Arpino (Terra di lavoro) und Ferentino, die Burg von Alatri (bei Frosinone) und Segni, ferner die Porta dell' arco in (c) Volterra. — In den Gräberfassaden von Castellaccio und (d) Norchia zum Teil Belege für die Fassaden etruskischer Tempel. (Von (e) diesen selbst sind durchweg nur Fundamente — das mächtigste Stück der Unterbau des kapitolinischen Jupitertempels in Rom im Garten des Pal. Caffarelli — und Reste des an den oberen Teilen angebrachten (f) Terrakottaschmuckes erhalten. Beispiele derart, aus dem 6.—3. Jahrh. v. Chr., im Museo civico zu Bologna, im Museo Etrusco zu (g) Florenz, sowie in Rom im Museo der Villa di Papa Giulio, im (h) Conservatorenpalast, im Magazzino archeologico im Orto (i) botanico. Einen lebendigen Eindruck gibt die Rekonstruktion des Tempels von Alatri im Hof der Villa Papa Giulio.) Die archi- (k) tektonisch wichtigsten etrurischen Gräber aus alter Zeit in Cervetri (l) (ant. Caere). — Die alten Gräber in Sardinien gehen dort unter dem Namen Nuraghi oder Sepolture dei Giganti.

Zwischen ihnen und den Bauten der vollendeten antiken Kunst ist eine große Lücke. Der Zweck unseres Buches verlangt, daß wir nicht näher auf sie eingehen, um uns auf solche Denkmäler zu beschränken, in welchen die höhere Kunstform das Wesentliche, der Hauptausdruck der monumentalen Absicht ist. Welchem Gebäude des italischen Festlandes hier die erste Stelle gebührt, darüber wird wohl kein Zweifel herrschen.

Von den drei erhaltenen **Tempeln von Pästum,** der alten Poseidonia, sucht das Auge sehnsüchtig den größten, mittleren. Er ist a Poseidons Heiligtum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.

Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An b den Resten des alten dorischen, sog. Heraklestempels in Pompeji sieht man, daß für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgesetzt wurde.

Den ältesten griechischen Tempeln genügte ein Bau von vier Steinmauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein.[1]) Diese Halle ist, abgesehen von ihren besonderen Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.

Was das Auge hier und an anderen griechischen Bauten erblickt, sind eben keine bloßen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem inneren Wesen und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen.

Die dorische Ordnung, welche wir hier in ihrer vollen altertümlichen Strenge an einem Gebäude vom Ende des 6. Jahrh. v. Chr. vor uns haben, läßt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre Schwester, die ionische. Der Ausdruck der dorischen Säule mußte hier, dem gewaltigen Gebälke gemäß, derjenige der größten Tragkraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Cylinder hinstellen; allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.

Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben.[2]) Sie gibt dem Auge die Sicherheit, daß die Säule nicht umstürzen könnte. Das zweite waren die Kanellierungen. Sie deuten an, daß die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben und erzeugen einen angenehmen Wechsel von Licht und Schatten. Die Linien aber sind wie im ganzen Bau nirgends, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr gibt

1) Schon der älteste griechische Tempel, das Heraion von Olympia, hat die Ringhalle, die Säulen waren von Holz. Wie sich das Tempelhaus aus dem Megaron der mykenischen Epoche entwickelt hat und wie einzelne Hauptformen der Architekturglieder in der mykenischen Kunst vorgebildet sind, ist als der historischen Entwicklung vorausliegend in der obigen Darlegung nicht berührt worden.

2) Die mykenischen Säulen sind umgekehrt, wie eingerammte Pfähle, mit dem dünneren Ende nach unten gestellt.

eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das schönste zu erkennen.

So bewegt und beseelt nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende auseinander zu einem Wulst (Echinus), welcher hier das Kapitäl bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Ringen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte lockere Oberhaut der Säule. Ihnen entsprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule selbst, drei Einschnitte ringsum. — Eine starke viereckige Deckplatte isoliert die Säule vom Gebälk.

(An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf viereckigen Untersätzen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborne Kraft, bedarf der Basis nicht; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor.)

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgendem Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalkenenden erhalten durch senkrechte Einkerbung die als Triglyphe (Dreischlitz) bekannte Gestalt; die Zwischenräume (Metopen) sind ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Gemälden oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. — Am Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesims deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln oder Tropfen aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältnis der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlußergebnis jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

Eine große Anzahl feinerer Gliederungen, welche man an den dorischen Bauten Athens vorfindet, fehlen hier entweder ursprünglich oder infolge der Verwitterung. Der Eindruck des Strengen und Mächtigen ward dadurch noch gesteigert.

Vom Innern fehlt fast die ganze Mauer, welche das längliche Haus, die Cella des Gottes, ausmachte. Wahrscheinlich lockten die glatten

Quadern die kirchenbauenden Normannen zum Raub. Doch ist die innere Vorhalle, der eine gleiche hintere entsprach, zwei Säulen zwischen zwei Mauerpfeilern (Anten), erhalten. Diese letzteren sind als Teil der Mauer behandelt, also weder kanelliert, noch verjüngt, noch geschwellt, doch deutet ein eigenes Kapitäl, welches bedeutsam mit dem Echinus der Säulen kontrastiert, auf ihre Teilnahme am Tragen hin.

Von den Steinbalken und deren vertieften viereckigen Zwischenfeldern (Kassetten), welche den Raum zwischen Säulenhalle und Tempelraum bedeckten, ist nichts mehr erhalten. Das Gebälk der Säulenhalle scheidet sich, auch von innen gesehen, in Architrav und Fries, nur daß letzterer hier glatt ist. Am Gebälk der Cella dagegen, soviel davon vorhanden ist, hat der Fries seine Triglyphen und Metopen, nur niedriger als am Außenbau.

Das Innere des fensterlosen Heiligtums erhielt einst sein Licht, das nur gedämpft in den Raum drang, durch die große Türöffnung. An den bedeutenderen Tempeln wurde eine innere Säulenordnung angebracht, und zwar eine doppelte, weil einfache dorische Säulen allzu groß und dick hätten gebildet werden müssen im Verhältnis zu dem so beschränkten Raum. Die Bauten der höchsten Blütezeit scheinen meist eine untere dorische und eine obere ionische Ordnung gehabt zu haben, zu deutlicher Scheidung der ineinander überleitenden Kräfte. Hier dagegen ist auch die obere Ordnung dorisch und dabei noch von etwas ungeschickter Bildung, als wäre die kleine obere Säule unmittelbar die durchs Zwischengesims hindurchgehende Fortsetzung der größeren unteren; überdies wirkt der breit auseinandergehende Echinus der kleinen Säulen nicht gut.[1])

Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele dieses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was fehlt, und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äußeren Auge sprechen, wenn er noch mit allen Skulpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen am oberen Teil des Kranzgesimses, mit dem reichen Farbenschmuck auf dem Stucküberzug, der die rauhe Fläche des Kalksteins dem Auge verdeckte, innen aber mit dem Bilde Poseidons und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung vom Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste.

---

1) Außerdem ist zu bemerken: Im Innern besteht das Gesims zwischen den beiden Ordnungen aus einem bloßen Architrav mit Hohlkehle, da ein Fries, als Sinnbild des Deckenrandes, hier nicht am Platze wäre. Das Gesims über der oberen Ordnung besteht ebenfalls aus einem ähnlichen Glied, allein wir wissen nicht, was einst noch darüber lag, und wie der Dachrand ansetzte.

Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, daß keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so daß er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehreren Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und ähnliches findet sich weiter. Es sind Äußerungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pulsschlag inneren Lebens zu offenbaren suchte.

Die beiden anderen dorischen Tempel von Pästum zeigen Abweichungen von den so entwickelten Grundzügen des dorischen Stils[1]), die in dem höheren Alter ihrer Entstehung begründet sind. Sie sind weniger gut erhalten, besitzen aber wenigstens den ganzen äußeren Säulenkranz und Architrave ohne Unterbrechung.

An dem sog. Cerestempel fällt zunächst eine abweichende Bildung der Säule auf, welche wie aus weicherem, minder elastischem Stoffe geschaffen scheint. Dies drückt sich aus in der viel stärkeren Ausbauchung des Schaftes und in der breitwulstigen Bildung des Echinus, welche letztere durch eine (noch aus der mykenischen Säulenbildung zurückgebliebene) ganz eigentümliche Zusammenziehung (Hohlkehle) am Oberende des Schaftes zwar erklärt, aber auch durch das Grelle des Übergangs um so viel fühlbarer wird. Diese bedeutende Breite des Echinus zieht dann eine verhältnismäßige Vergrößerung der Deckplatte nach sich. (Die Intervalle der Deckplatten sind etwa gleich der Hälfte ihres Durchmessers.) Zu der geringeren inneren Kraft der Säule paßt dann ganz gut der schmalere Architrav. Statt der Triglyphen und Metopen sieht man jetzt fast bloß deren leere Lücken. An den einst herabgestürzten und in neuerer Zeit wieder aufgesetzten Giebeln ist das Obergesimse mit vertieften Kassetten verziert, die das Alter zum Teil sogar durchlöchert hat. Von der Cella

a

1) Die Abweichungen von dem im Poseidontempel schon durchgeführten kanonischen Stil bestehen hier, wie bei der ältesten Gruppe der sizilischen Tempel, hauptsächlich darin, daß die Cella noch nicht durch Zufügung der der Vorhalle entsprechenden offenen Hinterhalle die nach beiden Seiten hin gleichmäßige Gestalt gewonnen hat und daß die Säulen der Ringhalle mit der Cella noch nicht in feste axiale Beziehung gesetzt sind, sowie daß für das Verhältnis der Triglyphenabstände zu den Säulenabständen und der Säulenabstände zu den Lang- und Schmalseiten untereinander noch nicht eine allgemein gültige Lösung gefunden ist. Am Poseidontempel sind, damit in der Reihe der Triglyphen, von denen jede zweite mitten über eine Säule zu stehen kommt, jedesmal die letzte auf die Ecke rücken kann, die Eckintercolumnien der Säulen kleiner gemacht als die übrigen; am Cerestempel ist, um die Schwierigkeit zu beseitigen, bei überall gleichen Säulenintercolumnien die letzte Metope verbreitert.

ist wenig mehr erhalten als die Grundmauern. Sie war als einfacher Langraum mit ungewöhnlich tiefer, sechssäuliger Vorhalle gebildet.

a Noch altertümlicher erscheint der dorische Stil in der sog. Basilika. Trotz auffallender Abweichungen, wie z. B. die ungerade Neunzahl der Säulen an den beiden Fronten, scheint dieses Gebäude ebenfalls ein Tempel (mit zweischiffiger Cella) gewesen zu sein.[1]) Gestalt, Lage, Stufen, Enge des Raumes im Innern lassen den Gedanken an eine andere Bestimmung, wie z. B. die der Basiliken war, gar nicht aufkommen. Wiederum sind die Säulen stark geschwellt und von dem sehr weichen und runden Echinus durch eine ähnliche Hohlkehle getrennt, wie am Cerestempel. Von dem Gebälke ist ein schmaler Architrav ganz erhalten, teilweise auch ein stark zurücktretender Fries, an welchem ohne Zweifel skulpierte Triglyphen und Metopen aus besserem Stein angenietet waren oder werden sollten, denn mit der Vollendung solchen Tempelschmuckes verhielt es sich nur zu oft wie mit dem Ausbau unserer gotischen Kathedralen. — Innen beginnt die Cella mit einer Vorhalle von drei Säulen und zwei Mauerpfeilern (Anten), welche, als stärkstes Merkmal auffallender und eigentümlicher Durchbildung, die Verjüngung sowohl als die Anschwellung der Säulen mitmachen; auch ihr Kapitäl — eine Hohlkehle — ist von altertümlicher Bildung. — Im Innern steht auffallenderweise eine Säulenreihe der mittleren Achse des Gebäudes entlang; drei Säulen sind ganz, von zweien die Kapitäle erhalten. Welchen Zweck und welche Bedachung man sich dabei vorzustellen habe, läßt sich um so weniger entscheiden, da dieser Innenbau vielleicht nicht einmal der ursprüngliche ist.

Die sizilischen Tempel sind alle dorisch, sämtlich aus porösem Kalkstein und waren ursprünglich ganz mit Stuck überzogen, was an den Tempeln von Girgenti (besonders dem der Concordia) noch am besten zu sehen ist. Von der Bekleidung des Geison durch Terrakotten von ebenso feiner Profilierung als Bemalung geben einzelne Überreste b in den Museen von Palermo, Syrakus usw. einen Begriff.

In Syrakus der sog. Artemistempel in der heutigen Stadt „ein Spezimen übertriebenster dorischer Wucht und Kraftfülle“ (Semper), mit der engsten bisher bekannten Säulenstellung (Abstand noch geringer als der Säulendurchmesser); neuerdings weiter ausgegraben, wobei eine sehr altertümliche Inschrift, die sich auf eine Weihung an Apollo (τῷ Πέλωνι) bezieht, an der obersten Stufe des Eingangs zum Vorschein kam. — Die mit Architrav und Fries noch erhaltenen Säulen c des sog. Minervatempels in der Kathedrale, an der Süd- und Westseite d am besten zu sehen. — Zwei Säulen des sog. Zeustempels am Anapus, eine Stunde westlich von Syrakus.

1) Auf die Bestimmung als Tempel weist der Altar vor der Ostfront hin.

In Girgenti, dem alten Akragas, Agrigentum, am besten erhalten a der Tempel der Concordia. — Tempel der Juno Lucina, großartig ge- b legene Ruine. — Tempel der Proserpina (jetzt S. Biagio); man beachte c die Terrassenanlage, auf der sich das kleine Heiligtum erhob. — Tempel d des Zeus Olympios, der größte Siziliens, mit den Kolossen der Atlanten. Diese standen am wahrscheinlichsten, eine obere Galerie bildend, über den mächtigen, das Mittelschiff abgrenzenden Pfeilern (nach neueren Ermittelungen vielmehr außen zwischen Säulen vor der in halber Höhe zurückspringenden Wandfläche). Die Kolossalität des Tempels hat den Architekten veranlaßt, statt einer freistehenden äußeren Säulenhalle Halbsäulen anzuordnen. Wo war der Eingang? — Tempel des Castor e und Pollux (spät, mit gut erhaltenem Gesims). — Tempel des Vulkan. f — Grabmal des Theron (auf dorischem Gebälk von vier ionischen Dreiviertelsäulen getragen) und sog. Oratorio di Phalaride. — Reste g eines Tempels unter der Kirche S. Maria de' Greci in der heutigen Stadt. h

Alle diese Benennungen, mit Ausnahme der des großen Zeustempels bei Syrakus, sind willkürlich.

In Selinunt sieben Tempel, welche durch Erdbeben oder gewalt- i same Zerstörung sämtlich in Ruinen liegen, vier auf der von Mauern umzogenen Akropolis der Stadt, drei auf dem östlichen Hügel, in der jetzt so bezeichneten Neapolis, teils dem archaischen, teils dem entwickelten dorischen Stil angehörend. Dazu sind durch neuere Ausgrabungen noch die Reste eines kleinen Demetermegaron im Westen k der Stadt bei Jaggera bekannt geworden. Von drei der erhaltenen und noch einem vierten völlig verschwundenen Tempel sind einige Metopen (in Palermo) erhalten, und zwar aus drei verschiedenen Epochen: der l älteste (um 600) ist der mittlere der Akropolis, die darauf folgenden der mittlere der Neapolis und der nördliche der Akropolis; die besten der Zeit des Phidias nicht gar fernstehenden Metopen sind von dem südlichsten Tempel der Neapolis. Der größte der selinuntischen Tempel ist der nördlichste der Neapolis, mit einer Säulenordnung m im Innern der Cella; der späteste: das kleine Templum in antis (Tempio di Empedocle) mit vorzüglich erhaltenen Farben des Stuck- n überzuges auf der Akropolis.

Ein unvollendeter Tempel findet sich in Segesta, von welchem o die Säulenhalle mit Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht.

Neben der dorischen Ordnung entwickelte sich als deren schönstes Gegenbild die ionische; anfänglich in anderen Gegenden entstanden, auch wohl für gewisse Zwecke vorzugsweise angewandt, wurde sie doch mit der Zeit ein völlig frei verwendbares Element der griechischen Gesamtbaukunst. Leider ist in den griechischen Kolonien Italiens

außer dem jüngst ausgegrabenen, dem 5. Jahrhundert angehörenden
a Tempel in Lokri kein irgend beträchtlicher Überrest echter ionischer Ordnung erhalten, und die römischen Nachahmungen geben bei aller Pracht doch nur ein dürftiges, erstarrtes Schattenbild von dem Formgefühl und dem feinen Schwung des griechischen Vorbildes. — Die Grundlage ist im wesentlichen dieselbe, wie bei der dorischen Ordnung, die Durchbildung aber eine verschiedene. Die ionische Säule ist ein zarteres Wesen, weniger auf den Ausdruck angestrengten Tragens, als auf ein reiches Ausblühen angelegt. Sie beginnt mit einer Basis von zwei Doppelwulsten, einem weiteren und einem engeren, deren inneres Leben sich durch eine schattenreiche Profilierung verrät. (An den römischen Überresten entweder glatt oder mit reichen, aber beziehungslosen Ornamenten bekleidet.) Ihr Schaft ist viel schlanker und weniger stark verjüngt, als der dorische; seine Ausbauchung ein ebenso feiner Kraftmesser als bei diesem. Die Kanellierungen nehmen nicht die ganze Oberfläche des Schaftes ein, sondern lassen schmale Stege zwischen sich, zum Zeichen, daß sich die ionische Säule nicht so anzustrengen habe wie die dorische. (An den römischen Überresten fehlen hier, wie bei allen Ordnungen, die Kanellierungen oft, ja in der Regel; mit großem Unrecht, indem sie kein Zierat, sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens sind und auf die bewegte Bildung des Kapitäls und Gesimses notwendig vorbereiten.) Das ionische Kapitäl, an den alten athenischen Bauten von unbeschreiblicher Schönheit und Lebendigkeit, setzte über einem verzierten Hals mit einem Echinus an; dann aber folgt, wie aus einer weichen, ideal-elastischen Masse gebildet, ein oberes Glied, gleichsam eine Blüte des Echinus selbst, die auf beiden Seiten in reich gewellten Voluten (Schnecken) herniederquillt und sich, von vorn gesehen, in zwei prächtigen Spiralen aufrollt. Die Deckplatte, welche bei einer ernsten dorischen Bildung dieses ganze reiche Leben töten würde, ist nur als schmales, verziertes, ausgeschwungenes Zwischenglied zwischen das Kapitäl und das Gebälk hineingeschoben. (An den römischen Überresten: Hals und Echinus schwer und mäßig verziert, die Voluten auf den Seiten mit schuppenartigem Blattwerk bedeckt, ihre Spiralen schwunglos und mathematisch, die Deckplatte überreich.[1]) — Das Gebälk ist leicht und der Säule gemäß gestaltet; der Architrav in drei übereinander vortretende Streifen geteilt; der Fries (Zophoros) ohne Unterbrechung durch Triglyphen zu fortlaufenden Reliefs eingerichtet; alle Zwischenglieder und alle Teile

---

1) In Rom, z. B. an der späten und sehr schlechten Restauration des Saturn-
* tempels, und in Pompeji an vielen Bauten begegnet man einem ionischen Kapitäl, welches statt der beiden Seitenvoluten vier Eckvoluten hat; gewiß eine sekundäre und nicht eben glückliche Schöpfung (die auf die hellenistische Kunst zurückgeht).

des Obergesimses zart und reich gebildet. (An den römischen Überresten wohl ebenso prachtvoll, aber lebloser.[1])

Endlich schuf auch die griechische Kunst das korinthische Kapitäl. An den Bauten Griechenlands selbst können wir dasselbe nur in seinen Anfängen nachweisen, Anfänge, die freilich Größeres verheißen, als es später unter römischer Hand wirklich erfüllt hat. (Die Tholos von Epidauros und das früher „Laterne des Demosthenes“ genannte choragische Denkmal des Lysikrates in Athen.)

Indes haben die Römer diese Ordnung mehr geliebt und richtiger verstanden und behandelt als die beiden anderen, ja wenn man die Trefflichkeit der korinthischen Formen am Pantheon und am Tempel des Mars Ultor neben der sonstigen Tätigkeit so zahlreicher griechischer Künstler im damaligen Rom in Erwägung zieht, so wird auch wohl der Gedanke erlaubt sein, daß hier noch eine ziemlich unmittelbar griechische Tradition, wenigstens stellenweise, zu uns spricht.

Form, Verhältnisse, Dichtigkeit der Stellung hat die korinthische Säule im ganzen mit der ionischen gemein; Basis und Kannelierungen, wo diese sich vorfinden, sind dieselben. Das Kapitäl aber bildet einen runden Kelch, der mit zwei Reihen von Akanthusblättern ringsum bekleidet ist. Aus diesen Blättern sprießen Stengel hervor, aus welchen sich kräftige gerollte Voluten entwickeln; diese, je zwei sich aneinander drängend, bilden die vorspringenden vier Ecken des Kapitäls. Ihnen folgt die ausgeschwungene Deckplatte, deren einwärts gehende Biegungen in der Mitte durch eine Blume unterbrochen sind.

Wer an den besseren römischen Bauten ein wohlerhaltenes Kapitäl mit der nötigen Geduld verfolgt, wird über die Fülle idealen Lebens erstaunen, die sich darin ausdrückt. Der Akanthus ist wohl ursprünglich die bekannte Pflanze Bärenklau; man pflücke sich aber z. B. auf den Wiesenhöhen der Villa Pamfili ein Blatt und überzeuge sich bei der Vergleichung mit dem architektonischen Akanthus, welch ein Genius dazu gehörte, um das Blatt so umzugestalten. In einem neuen, plastischen Stoff gedacht, gewinnt es eine Spannkraft und Biegsamkeit, einen Reichtum der Umrisse und der Modellierung, wovon im grünen Bärenklau nur die halbversteckten Elemente liegen. Die Art, wie die Blätter über- und nebeneinander folgen, ist ebenfalls der Bewunderung wert, und so auch ihre höchste und letzte Steigerung in Gestalt der Eckvoluten; diese, als (scheinbarer) Hauptausdruck der Kraft, sind mit Recht freier, d. h. weniger vegetabilisch gebildet, haben aber ein

---

1) Da zu wenig römisch-ionische Bauten erhalten sind, so urteilen wir hier nach Fragmenten, welche allerdings auch von korinthischen Bauten herstammen mögen, allein beide Ordnungen stimmen mit Ausnahme des Kapitäls bei den Römern überein.

Akanthusblatt, das mit ihnen aus dem gleichen Stengel sprießt, zur Unterlage und Erklärung mit sich. Und jeder einzelne Teil dieses so elastisch sprechenden Ganzen hebt sich wieder klar und deutlich von den übrigen ab; reiche Unterhöhlungen, durch welche der Kelch als Kern des Kapitäls sichtbar wird, geben zugleich dem Blattwerk jene tiefen Schatten zur Grundlage, durch welche es erst völlig lebendig wirkt.

Eine bloße Spielart des korinthischen ist das sog. Kompositkapitäl, erweislich zuerst an dem Titusbogen angewandt. (Der Drususbogen bei Porta S. Sebastiano in Rom ist wahrscheinlich falsch benannt; sonst wäre er ein noch älteres Beispiel.) Die Mischung aus den zwei unteren Blattreihen des korinthischen Kapitäls und einem darübergesetzten unecht ionischen mit vier Eckvoluten (demselben etwa, welches oben, in der Anmerkung zu Seite 8 beschrieben wurde) ist eine unschöne, mechanische. Es ließe sich schwer begreifen, wie man gerade den glänzend lebendigen oberen Teil des korinthischen Kapitäls opfern mochte, wenn die Mode nicht stärker wäre als alles.

Bei der nun folgenden **Übersicht der römischen Bauwerke** in Italien möge man ja im Auge behalten, daß wir das rein Archäologische absichtlich beseitigen und auf eine Ergänzung desselben aus den Reisehandbüchern und aus sonstigen Studien rechnen. Auch unsere **Vorbemerkungen** werden nicht aus Notizen bestehen, sondern einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen suchen.

Römerbauten der besseren und noch der mittleren Zeit haben ein Königsrecht selbst neben dem Massivsten, was Italien aus dem Mittelalter und der neueren Bauperiode besitzt. Selbst ein kleiner Rest bemeistert in seiner Wirkung ganze Gassen, deren Häuser doppelt und dreimal so hoch sind. Dieses kommt zunächst von dem Stoffe, aus welchem gebaut wurde; in der Regel ist es der beste, der zu haben war. Sodann wurde von allem Anfang an bei öffentlichen Gebäuden nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts. Endlich ist die antike Architektur mit ihren plastisch sprechenden, bedeutsam abwechselnden Einzelteilen, Säulen, Gebälken, Giebeln usw. im stande, jeder anderen baulichen Gliederung die Spitze zu bieten, selbst der gotischen, so wie sie in Italien auftritt. Denn sie schafft — ein Grundzug aller Stile im Verhalten der Stützen zur Decke — den größten Kontrast und zugleich die einfachste und schönste Lösung.

Nun sind einige zeitliche und technische Unterschiede zu beobachten. Zur Zeit der römischen Republik und auch der früheren Kaiser wurden die öffentlichen Bauwerke aus Quadern desjenigen Steines erbaut, welcher unter den nächst zu habenden der beste war.

Für Rom z. B. mußte die Wahl auf den grüngrauen Peperin und den gelblichen Travertin fallen. Allein schon seit Augustus gewann man den fernab liegenden weißen Marmor so lieb, daß mit der Zeit wenigstens Säulen und Gebälk vorzugsweise daraus gebildet wurden, während man die Wände mit Platten dieses und anderer kostbarer Stoffe bekleidete; das Innere der Mauern aber bestand fortan aus Ziegeln oder aus Gußwerk zwischen Ziegelfuttermauern.

Marmorbauten jedoch waren das ganze Mittelalter hindurch die beliebtesten und bequemsten Steinbrüche, wo man die schönsten Säulen, in der Regel aus einem Steine, fertig vorfand, um hundert Basiliken damit auszustatten. Von den Mauern löste man mit Leichtigkeit die vorgesetzten Platten ab und verwandte sie auf alle Weise; Gebäude, deren Mauern aus vollen durchgehenden Quadern bestanden hätten, würde man gewiß eher respektiert und, so gut es ging, zu neuen Bestimmungen eingerichtet haben.

So kommt es nun, daß der Reisende, auf einen einigermaßen vollständigen Anblick wenigstens der Bruchstücke antiker Tempel, Thermen und Paläste gefaßt, durch scheinbar ganz formlose Ziegelhaufen enttäuscht wird. So schön die Ziegel namentlich des ersten Jahrhunderts gebrannt, so sorgfältig sie aufeinandergeschichtet sein mögen, so glühend ihre Farbe in der Abendsonne wirken mag, bleibt es eben doch ein bloß zufällig zu Tage getretener innerer Kern ehemaliger Gebäude, den einst, als das Gebäude vollständig war, kein Auge erblickte, weil ihn eine leuchtende Hülle und Schale umgab. Wir werden im folgenden sehen, auf welche Weise sich das einigermaßen forschungsfähige Auge entschädigen kann.

Bekanntlich brachten die Römer zu den entlehnten griechischen Formen aus der etruskischen Baukunst den Bogen und das Gewölbe hinzu, letzteres als Tonnengewölbe (wie ein gebogenes Blatt), als Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende Tonnengewölbe, z. B. Amphitheater von Capua bei Santa Maria di Capoa oder im inneren Saale der Diokletiansthermen in Rom) und als Kuppel. Schwere und Druck verlangen sog. Widerlager, welche entweder durch verhältnismäßige Dicke der Mauer oder durch Strebepfeiler an den dem stärksten Druck ausgesetzten Stellen hergestellt werden müssen; die Römer ließen es im ganzen bei dicken Mauern bewenden (vergl. das Pantheon). — Wie man sieht, handelt es sich um ganz neue Aufgaben. Die griechischen Säulen, Gebälke und Giebel, ursprünglich auf einen wesentlich anderen Kernbau berechnet und nur ihrer schönen Wirkung wegen beibehalten, mußten nun die römischen Bauten „akkompagnieren“ helfen, wenn uns das Wort erlaubt ist. Man zog Säulenreihen vor den Mauern, Halbsäulenreihen an den Mauern — sowohl im Innern als auch am Äußern — hin; man gab den Mauerpfeilern (Anten) und den Pilastern überhaupt dieselben Kapitäle wie den Säulen, nur zur Fläche

a

b

umgebildet; man stellte Peristyle als Eingangshallen, bisweilen sehr unvermittelt, vor ein Gebäude von beliebiger Form; man ließ das griechische Gesimse ohne Unterschied über Säulenreihen oder Mauermassen — geradlinige oder runde — dahinlaufen.[1]) Kein Wunder, daß sein fein abgewogener konstruktiver Sinn, daß die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen, und daß man sich mit möglichster Pracht der dekorativen Ausbildung zufrieden gab.

Hierin aber zeigt sich die römische Kunst wahrhaft groß. Sobald man es vergißt, wie viel mißverstandene und umgedeutete griechische Formen unter den römischen versteckt liegen, wird man diese letzteren um ihrer prachtvollen, höchst energischen Wirkung willen bewundern müssen.

Von dem korinthischen Kapitäl ist schon die Rede gewesen als von einer noch wesentlich griechischen Schöpfung. Am Gebälk findet sich zunächst ein bereicherter Architrav, dessen drei Bänder mit Perlstäben u. dergl. eingefaßt sind; bisweilen besteht das mittlere aus lauter Ornamenten. (Später: oft nur zwei Bänder.) Eine zierliche, nur zu weit vorwärts profilierte Blattreihe scheidet den Architrav vom Fries, welcher die Inschriften und Reliefs oder Pflanzenzierraten enthält. (Später: der Fries in der Regel konvex und auf irgend einen nicht mehr aufweisbaren Schmuck berechnet.) Über dem Fries eine mannigfach variierte Aufeinanderfolge vortretender, reich dekorierter Glieder: Reihen von Akanthusblättern mit gefälligem Wellenprofil, Eierstäbe, Zahnschnitte, und als Übergang zu dem mit Löwenköpfen und Palmetten geschmückten Kranzgesimse: die Konsolen. Diese können als eine römische Umdeutung jener schrägen Dachsparren betrachtet werden, die wir beim großen Tempel von Pästum erwähnten, und verdienen als Höhepunkt alles römischen Formgefühls eine besondere Aufmerksamkeit. Unter das wellenförmig gebildete, architektonisch verzierte Sparrenende legt sich, ebenfalls in Wellenform, ein reiches Akanthusblatt; sodann wird der Zwischenraum zweier Konsolen von einer reich eingefaßten Kassette eingenommen, aus deren schattiger Tiefe eine Rosette hell herabragt. (Später: das Akanthusblatt kraftlos an die Konsole angeschmiegt; die elastische Bildung beider vernachlässigt; die Kassetten flach, die Rose leblos gebildet.) Am Giebel ist ein Teil des Hauptgesimses mit den Konsolen wiederholt, welche hier trotz des schrägen Ansteigens an den besten Bauten senkrecht gebildet werden. (Vorhalle des Pantheon.) Ein vielleicht nur allzureicher Schmuck von Statuen, Gruppen u. a. Zieraten war auf der Höhe des Giebels und auf den Ecken angebracht. (Ein paar gute

---

1) Für vieles war das Vorbild schon durch die griechisch-hellenistische Kunst gegeben, für deren Einfluß auf die italische Bauweise die neueren Funde in Kleinasien lehrreich gewesen sind.

Akroterien oder Eckzierden aus römischer Zeit in der Galleria lapi- a
daria des Vatikans.) Die Anwendung großer plastischer Frei-
gruppen in den Giebeln selbst ist auch für die Römer wahrscheinlich,
doch nicht mit Beispielen zu belegen.

Es versteht sich, daß nur eigentliche Prachtgebäude diesen
Schmuck vollständig aufweisen, und auch diese nicht durchgängig;
zudem sind sie fast ohne Ausnahme nur in geringen Fragmenten er-
halten. Außer den noch an Ort und Stelle befindlichen Bauresten
wird man deshalb zur Ergänzung auch die verschleppten und in die
Museen geretteten Fragmente studieren müssen, indem sich stellen-
weise gerade an ihnen das Schönste und Reichste, auch wohl das
Zierlichste, wenn sie von kleineren Bauten herstammen, erhalten hat.
Im Vatikan enthält nämlich die schon genannte Galleria lapi- b
daria und auch das Museo Chiaramonti einen Schatz von solchen c
Bruchstücken; ebenso das Museum des Laterans (im 2., 9. und d
10. Zimmer); von den Privatsammlungen ist die Villa Albani be- e
sonders reich daran; Gutes enthält auch das Museo delle Terme f
(Hof); von den christlichen Basiliken Roms bieten der ältere Teil von
S. Lorenzo fuori le mura und das Hauptschiff von S. Maria in g
Trastevere ganze bunte Mustersammlungen dar. Eine Sammlung
von Abgüssen in der Académie de France. Beachtenswerte Stücke an
der Rückwand der Villa Medici. Die besterhaltenen schönsten De- h
korationen aus der Zeit der Antonine, meisterhaft behandelte Stuck-
reliefs auf teilweise farbigem Grund in den beiden 1859 entdeckten
Gräbern der Via Latina am 3. Miglienstein, nicht weniger schöne i
aus früherer, nämlich augusteischer Zeit, von einem Privathause an
der Farnesina im Museo delle Terme (1. Stockwerk). In Florenz k
(äußere Vorhalle der Uffizien) nur ein Stück von einer Türgewan- l
dung und ein anderes von einem Fries; aber beide von hohem Werte.
Die Zeichnungensammlung daselbst weist endlich manche ältere und
schöne Aufnahmen solcher Bruchstücke auf.

Hier wie überall muß der Beschauer jene restaurierende Tätigkeit in sich entwickeln, ohne welche ihm die antiken Reste wie lauter Formlosigkeit und die Freude daran wie lauter Torheit erscheinen. Er muß aus dem Teil das vermutliche Ganze ahnen und herstellen lernen und nicht gleich einen „Eindruck" verlangen bei Überresten, deren Schönheit sich erst durch das Hinzugedachte ergeben kann. Das ganze Gebäude aus Trümmern zu erraten, wird wohl nur dem Forscher möglich sein, allein aus ein paar Säulen mit Gebälkstücken wenigstens auf die Wirkung einer ganzen Kolonnade zu schließen, ist Sache jedes nicht rohen oder abgestumpften Auges.

Wir beginnen mit den Tempeln. Hier ist das Verhältnis der Säulenhalle zur Cella fast durchgängig ein anderes als bei den Griechen.

Jene dient nicht mehr zum Ausdruck dieser und entspricht ihr nicht mehr in derselben Weise. Die Halle ist jetzt ein Vorbau der Cella und wird nur aus Prachtliebe etwa noch ringsum geführt; sonst bequemt sich die römische Kunst sehr leicht, nur einen Anklang davon in Gestalt von Halbsäulen ringsum anzugeben oder auch die Wand ganz unverziert zu lassen. Ein weiterer Unterschied ist die Bedeckung des Inneren mit einem kassettierten Tonnengewölbe, während man doch außen den griechischen Giebel, d. h. den Ausdruck eines Balkendaches, beibehielt. Echt römisch ist endlich die Zerteilung der Wandflächen durch einwärts tretende, abwechselnd viereckige und runde Nischen und die Errichtung einer hinteren Hauptnische für das Bild der Gottheit; dieses ganze Nischenwerk aber muß man sich bekleidet und umgeben denken von besonderen Säulenstellungen mit Gebälken und Giebeln, wodurch die ganze Mauer ein prachtvoll abwechselndes Leben erhielt und die griechische Ruhe total einbüßte. — Das Dach der Vorhalle bestand wie bei dem griechischen Tempel aus Steinbalken verschiedener Lagen und verschiedenen Ranges, deren Zwischenräume mit Steinplatten zugedeckt waren. Allein die Durchführung ist eine andere als in den (sehr wenigen) erhaltenen Beispielen der griechischen Zeit; von der Balkenlage wird nur eine Reminiszenz beibehalten und die ganze Innensicht des Daches als erwünschter Anlaß zum Aufwand von Ornamenten benutzt. Die Unterseiten der Balken bekommen Reliefarabesken, ihre Zwischenräume werden zu reich profilierten Kassetten, welche große, wirksame Rosetten enthalten.

Mit der dorischen Ordnung hatten die Römer entschiedenes Unglück. Sie wollten die ernsten Formen derselben mit den leichten Verhältnissen der ionischen verbinden und fielen dabei notwendig in das Magere und Dürftige. In Rom selbst ist kein dorischer Tempel mehr erhalten; an den zwanzig Säulen in S. Pietro in vincoli (a) nämlich, welche vom Tempel des Quirinus entlehnt sein sollen, ist die ursprüngliche Höhe fraglich, und die Kapitäle sind modern. — Das einzige Beispiel, welches eine ungestörte Anschauung des Römisch-Dorischen gibt, möchte wohl in der Vorhalle des Herkulestempels (b) zu Cori (drei Stunden von Velletri) bestehen: Lage, Material und Ernst der Formen (so übereinfach sie sein mögen) sichern diesem Gebäude noch immer eine große Wirkung. Es wird etwa in die Zeit Sullas versetzt; eine noch ältere, aber mit fremden Elementen versetzte Anwendung des Dorischen findet man an dem Sarkophag des Scipio barbatus (c) (Vatikan, Belvedere, Gemach des Torso) und dem nach Form und Ornamentierung ähnlichen großen Altar im Hof des sog. Äskulaptempels (d) (Tempel des Zeus Meilichios) in Pompeji. Außerdem bietet Pompeji eine Anzahl zerstörter dorischer Bauten, die noch zwischen dem Griechischen und dem Römischen die Mitte einzunehmen scheinen, meist Hallen, welche Plätze und Höfe

(z. B. den des verschwundenen, einst altgriechisch-dorischen Tempels und den des Venustempels) umgeben, und welche ihrer Detailbildung wegen am besten hier zu erwähnen sind. Die Säulen sind für diese Ordnung sehr schlank und dünn, ihre Kanellierung demnach schmal: die letzteren beginnen oft erst in einer gewissen Höhe über der Erde, weil sie sich weiter unten rasch abgenutzt hätten. Der Echinus ist durchgängig schon ziemlich trocken und klein, die Deckplatte dünn gebildet. Am Gebälk ist der Architrav schon nicht mehr glatt, sondern in zwei Riemen geteilt, der Fries mit den Triglyphen ohne den griechischen Nachdruck, ähnlich den dorischen Bauten der Nachfolger Alexanders des Großen auf Samothrake. Noch am meisten griechisch ist das einzige Fragment der schon erwähnten Halle um den Hof des dorischen Tempels, des sog. *Foro triangolare*; hier hat der Echinus noch die (a) drei Riemen, unter welchen dann die Kannelierungen mit runden Ansätzen beginnen; anderwärts sind diese Ansätze wagrecht und die Riemen durch irgend ein empfindungsloses Zwischenglied ersetzt. So am sog. *Soldatenquartier* (Gladiatoren-Kaserne) und an den älteren (b) Säulen des *großen Forums*; die jüngeren haben einen ganz sinn- (c) losen, wellenförmigen Echinus. Die Halle um den Hof des *Apollo-* (d) *tempels* (sog. *Venustempels*) war ebenfalls von einer geringen dorischen Art (sie hatte ursprünglich dorisches Gebälk, aber pseudoionische Säulen mit vier Voluten), wie die Stellen zeigen, wo die spätere Überarbeitung mit Stucco abgefallen ist. (Wie weit das Dach noch über sie hervorragte, zeigen die etwa vier Fuß außerhalb angebrachten Regenrinnen am Boden.) — Ein dorisches Gebäude aus römischer Zeit in *Solunt* bei Palermo. (e)

Das spätere Rom, mit seiner Neigung für prächtige Detailverzierung, gab die dorische Ordnung beim Tempelbau bald ganz auf und behielt sie nur zur Bekleidung des Erdgeschosses an mehrstöckigen Bauten (z. B. Theatern). Hier tritt sie wiederum viel entstellter auf, nämlich in ihrer ganz zweideutigen Verschmelzung mit der sog. toskanischen Ordnung. Sie verliert ihre Kannelierungen und gewinnt unten eine Basis und oben (kurz vor dem roh gebildeten Echinus) einen Hals, über welchem sich bisweilen einige Zierraten zeigen. Auch ihr Gebälk fällt mehr oder weniger der Willkür anheim.

Von *römisch-ionischer* Ordnung besitzen wir in Rom noch einige gute und frühe Beispiele, den zwar durch Verwitterung und moderne Verkleisterung entstellten, aber fast vollständig erhaltenen sog. Tempel der *Fortuna virilis* vom Jahre 212 v. Chr. und zwei (f) diesem ungefähr gleichzeitige und in den (hellenistischen) Formen sehr ähnliche Tempel, die zusammen mit einem dritten toskanischen in *S. Nicola in carcere* vermauert sind. Die Voluten seitwärts mit (g) Blattwerk verziert, haben allerdings schon ziemlich tote, unelastische Spiralen; dafür zeigt der Fries des Fortunatempels noch anmutige

Laubgewinde und das Kranzgesimse seine Löwenköpfe. Der kleine
a Sibyllentempel in Tivoli hat noch seine viersäulige Vorhalle. —
b Der schon erwähnte Tempel des Saturn, am Aufgang zum Forum.
ist bei einer höchst nachlässigen Restauration des 3. oder 4. Jahrh. mit
jenen oben (S. 8, Anm. 1) geschilderten ionischen Bastardkapitälen versehen worden. Seine Granitsäulen, schon früher nie kanelliert, wurden
in ungehöriger Aufeinanderfolge der Stücke zusammengeflickt. — Von
c den Bauten in Pompeji ist wenigstens die innere Säulenstellung des
Jupitertempels leidlich ionisch: sonst herrscht dort die Bastardordnung
fast ausschließlich vor.

Die schönen römisch-ionischen Tempel leben fast nur noch in jenen
Sammlungen verschleppter Fragmente fort. Man wird wohl nirgends
mehr eine solche Auswahl guter ionischer Kapitäle beisammen finden,
d wie über den Säulen von S. M. in Trastevere; einzelne haben noch
einen fast griechischen Schwung, andere sind durch reiche Zierraten,
ja durch Figuren, welche aus den Voluten und an der Deckplatte
herausquellen, interessant. Ob die Menge verschiedener antiker Konsolen, welche am Gebälke derselben Kirche angebracht sind, von denselben Gebäuden herrühren, ist begreiflicherweise nicht zu ermitteln.
(Ein schönes römisch-ionisches Kapitäl u. a. im großen Saal des Pal.
e Farnese; eine ganze Reihe, nebst einer schönen Basis von der Basi-
f lica Julia, im zweiten Zimmer des Lateran. Zu den besten Bastardkapitälen dieser Ordnung mit vier Eckvoluten gehören diejenigen in
g S. Maria in Cosmedin, an der Wand links.)

Weit das Vorherrschende im ganzen römischen Tempelbau, ja im
Bauwesen überhaupt, ist die korinthische Ordnung. So selten ihre
Formen in vollkommener Reinheit auftreten, so oft wird man dafür
das dekorative Geschick der Römer bewundern müssen, welche ihr, und
vorzüglich ihrem Kapitäl, eines um das andere aufzuladen wußten, bis
es endlich doch zu viel wurde. Sie unterbrachen das Blattwerk des
Kapitäls mit Tierfiguren, Trophäen, Menschengestalten, endlich mit
ganzen Historien, wie zur Zeit des romanischen Stiles im Mittelalter.
(Ein historienreiches Kapitäl der Art im Giardino della Pigna des
h Vatikans.) Sie lösten auch die letzten glatt gebliebenen Profile des
Gebälkes in Reihen von Blätterzierraten auf. (Diokletiansthermen, jetzt
i S. M. degli Angeli zu Rom.) Das Ende war eine definitive Ermüdung
und plötzlich hereinbrechende Roheit.

Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkannter-
k maßen das Pantheon in Rom; ein Gebäude, welches zugleich so
einzig in seiner Art dasteht, daß wir es hier vorweg behandeln
müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen
gegründet, später unter Hadrian zu seiner jetzigen Gestalt ausgebaut,
noch später mit der Vorhalle versehen, hat es nach allen Restaurationen
und Beraubungen seine außerordentliche Wirkung im wesentlichen

gerettet, doch nicht ohne schwere Einbuße. Wir wollen nur dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle hinauf. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältnis für das Auge. Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem großen Relief an, Skulpturen, die einst der Athener Diogenes für diese Stelle fertigte. Alte Abbildungen zeigen ferner die Interkolumnien mit übermannshohen Marmorschranken geschlossen, jede von einer stehenden Figur in Hochrelief geziert (vielleicht eine spätrömische Zutat). (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber großenteils unberührt geblieben; leider wagte sich die augusteische Zeit selber nicht gern an diese Steinart und ließ die Säulen dem Stoff zu Ehren unkanneliert, während die marmornen Pilaster ihre sieben Kannelierungen auf jeder Seite erhielten.) Ferner entschließe man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Kapitälen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen: gehören sie doch in einer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat.[1]) Die Schneidung des Kelchrandes mit der Deckplatte, vermittelt durch die darüber emporsprießende, durch zwei kleinere Voluten mit Akanthusblättern vorbereitete Blume, sowie die Bildung der größeren Eckvoluten hat nicht mehr ihresgleichen. Man vervollständige die innere und äußere Wandbekleidung am hinteren Teil der Vorhalle, mit ihren anmutigen Querbändern von Fruchtschnüren, Kandelabern usw. Von den drei Schiffen der Vorhalle denke man sich das mittlere mit einem Tonnengewölbe bedeckt, dessen Wirkung durch die Flachdecken der Seitenschiffe (wie im sog. Palladio-Motiv) gesteigert wurde; alle drei aus Bronze und reich kassettiert. (Der Dachstuhl von Erz, welchen Urban VIII. einschmelzen ließ, bestand aus nicht sichtbaren Bindern ohne künstlerische Form.) — Bei aller Pracht fand sich an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle ein. Der innere wie der äußere Architrav hat nur die Profile, die ihm gehören; an seiner Unterseite ist nur eine Art von Rahmen als Verzierung angebracht; das äußere Hauptgesims besteht nur aus den unentbehrlichen Teilen. Die Türeinfassung, wahrscheinlich die ursprüngliche[2]), ist bei einem gewissen Reichtum doch einfach

---

1) Der Hochmut Berninis spricht sich gar zu deutlich aus in den Kapitälen der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zeit bombastischem Geschmack restaurierte, statt sich nach den so nahe liegenden Mustern zu richten.

2) Die prachtvollsten Türeinfassungen des Altertums haben wir nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Ein solches, mit den schönsten Akanthusranken, welche in Schoten auslaufen, mit pickenden Vögeln usw., findet sich in den

in ihren Profilen; die Bronzetür selbst mag zwar noch antik, doch aus beträchtlich späterer Zeit sein.

Am Hauptgebäude scheint außen eine ehemalige Bekleidung von Stucco zu fehlen. Diesem Umstande verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes des Hadrianischen Baues, dergleichen beim Abfallen des Putzes von neueren Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Konsolen, welche die Absätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen wir nicht anzugeben. Durch die kürzlich erfolgte Beseitigung der an das Pantheon angebauten Häuser sind beträchtliche Teile des hinten anstoßenden großen Saales (Efebeo?) wieder zum Vorschein gekommen. Den Architekten des 16. Jahrh. schon bekannt, bilden seine gewaltigen Bruchstücke von Säulen und reichverziertem Gebälk willkommene Aufklärungen über die prächtige Wirkung römischer Innenräume.

Im Innern überwältigt vor allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durchmesser, gewiß an sich kein durchgehendes Gesetz der Kunst[1]), wirkt doch hier als geheimnisvoller Reiz mit. Sie ist dasjenige Verhältnis, bei dem Höhe und Ausdehnung gleichberechtigt sind und die wirkliche Größe jeder dieser Abmessungen am meisten zur Geltung kommt. — Im einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Hadrians Bau noch übrig ist. Die Säulen und Pilaster dieser Nischen tragen zwar Kapitäle von großer Schönheit, doch nicht mehr von so vollendet reiner Bildung wie die der Vorhalle; auch die allzu reiche, neunfache Kannelierung der Pilaster deutet wohl auf eine jener Restaurationen, deren von Domitian bis auf Caracalla mehrere erwähnt werden. Entschieden spät, vielleicht aus der Zeit des Septimius Severus, sind die Säulen und Giebel der Altäre, wenn auch schon ursprünglich ähnliche an ihrer Stelle standen, als entsprechender Kontrast zu den Nischen, wie es der römische Bausinn verlangte. Aus welcher Zeit die Bekleidung der unteren Wandflächen mit Streifen und Rundflächen verschiedenfarbiger Steine herrühren mag, läßt sich schwer entscheiden; man hat sie z. B. in der Madeleine zu Paris etwas zu vertrauensvoll nachgeahmt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des oberen Stockes ist notorisch erst aus dem vorigen Jahrhundert; die älteren Abbildungen zeigen dort eine Pilasterreihe, wie sie im Baptisterium zu Florenz nach-

---

* Uffizien (äußere Vorhalle). Viel bescheidener, obwohl noch immer von großem Reichtum, ist die vollständig erhaltene Einfassung vom Porticus der Eumachia
** zu Pompeji (jetzt im Museum von Neapel als Eingang der Halle des Jupiter).

1) Dies nur ein Beispiel jener Gesetze in den Raumverhältnissen, die kein leerer Wahn sind, sondern Ausdruck der allereinfachsten Wahrheiten, die jede wirkliche Kunstepoche in der Baukunst verstand und frei anzuwenden wußte.

geahmt wurde. Diese Anordnung war wohl besser als die jetzige, im Verhältnis aber zu den unteren Säulen und besonders zu den gewaltigen Kassetten im Maßstabe zu klein; daher wahrscheinlich einem späteren römischen Umbaue entsprungen. Diese Vermutung wird dadurch bekräftigt, daß die Kassetten in keiner durchgehenden Achsenbeziehung weder zu den Säulen, noch zu den früheren Pilastern der Attika stehen. Endlich sind die Kassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmuckes beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit von großer Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgibt, mit den wahren alten Formen aus? Hier war für die ernste, monumentale Dekoration der Anlaß zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. — Zum Beschluß machen wir noch auf eine Disharmonie aufmerksam, welche schon dem Baumeister Agrippas zur Last fällt. Die Türnische und, ihr gegenüber, die Altarnische mit ihren runden Wölbungen schneiden in das ganze Rund auf eine üble Weise ein; es entsteht eine doppelt bedingte Kurve, die das Auge nicht erträgt, sobald es dieselbe bemerkt hat.

Nachbildungen des Pantheons können nicht gefehlt haben, und vielleicht wußten die römischen Nachahmer besser als Bianchi, der S. Francesco di Paolo zu Neapel stückweise nach diesem Muster baute, auf was es im wesentlichen ankam, nämlich auf die Einheit des Lichtes. Der runde Vorbau von SS. Cosma e Damiano am Forum ist ein antiker Tempel, genannt der Penaten (von Maxentius seinem Sohne Romulus errichtet), mit ehemals reinem Oberlicht (der doppelte Boden, dessen unterer Raum zugänglich ist, hat wahrscheinlich das scharfe Echo in der Mitte hervorgebracht), entstellt durch eine im Mittelalter aus antiken Fragmenten an willkürlicher Stelle eingesetzte Tür. Von Thermenräumen u. dgl. mit Oberlicht wird weiter unten die Rede sein. a

Der Ansatz der geradlinigen Vorhalle an den Rundbau ist an sich betrachtet immer disharmonisch, und das Pantheon dürfte nicht als entschuldigendes Beispiel gelten, weil die Vorhalle erst ein späterer Gedanke, ein Pentimento ist, weil zwischen dem Rundbau und ihr die Bestimmung des Gebäudes verändert wurde. Wenigstens waren der Vorhalle, wenn ursprünglich beabsichtigt, wohl andere Verhältnisse und geringere Ausladungen zugedacht. Wir werden sehen, wie bei späteren Gebäuden dieser Gegensatz aufgelöst und versöhnt wurde.

Die überwiegende Mehrzahl der römischen Tempel ist oder war, wie bemerkt, von der länglich viereckigen Art. An den vorhandenen Fragmenten soll hier nur das künstlerisch Bemerkenswerte hervorgehoben werden.

Weitaus der edelste Bau derart ist der Tempel des Mars Ultor, den Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines b

Forums errichtete. Seine Mauern waren nicht aus Ziegeln, sondern aus mächtigen Travertinblöcken konstruiert mit einer Marmorbekleidung, von welcher noch der Sockel und einige der weiteren Schichten erhalten sind. Die drei erhaltenen Säulen bestehen glücklicherweise nicht aus Granit, sondern aus Marmor, und sind von mustergültiger Kannelierung, ihre Kapitäle trotz aller Entblätterung noch von überraschender Schönheit. Vom Gebälk ist nur der Architrav erhalten, der schönste aller römischen Bauten, an der Unterseite mit Recht unverziert. Unvergleichlich in ihrer Art ist die Innensicht der Decke des Porticus; die Querbalken mit einfacher Mäanderverzierung, die Kassetten dagegen mit reich profilierter Vertiefung, aus welcher mächtige Rosetten niederschauen.

a Es folgen die drei Säulen am Forum, früher Tempel des Jupiter Stator benannt, jetzt als Tempel des Castor und Pollux nachgewiesen. Die Kapitäle sind noch immer schön, doch nicht mehr von dem Lebensgefühl durchdrungen, wie die oben erwähnten; der Architrav hat schon eine stark verzierte Untenseite und im mittleren seiner drei Bänder eine Blätterreihe. Die oberen Teile des Gebälkes dagegen verdienen ihren Ruf vollständig.

Zu rein für die Zeit des Restaurators Septimius Severus sind die b drei Säulen am Abhang des Kapitols gebildet, welche die Ecke vom Tempel des Vespasian ausmachten. (Unter Domitian errichtet, früher als Jupiter tonans oder Saturn benannt.) Die Kapitäle sind noch sehr schön, haben aber bereits eine Blätterverzierung an der Deckplatte, deren Funktion nur ein einfaches Profil verlangt und erträgt. An der Vorderseite ist, wie bei mehreren Kaiserbauten, der Organismus des Gebälkes einer großen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister ähnliches zu rechtfertigen glaubten; eine rohe Anordnung, die außerdem den Maßstab der angrenzenden Teile des Baues plötzlich verkleinert. — Zwischen den Säulen sind, der steilen Lage wegen, Stufen angebracht, die den Anschein eines Piedestals hervorbringen.

c Schon eine beträchtliche Stufe niedriger steht der Neptuntempel, die jetzige Dogana di terra auf Piazza Pietra; der Architrav ist bloß zweiteilig, der Fries konvex, das Zwischenglied zwischen beiden sehr schwer, die Untenseite des Architravs mit nichtssagenden Ornamenten bedeckt. Das Obergesims scheint modern überarbeitet, so daß wir kein Urteil darüber haben. Die Ansicht von der Seite, die elf Säulen entlang, ist belehrend für die Anschwellung und Ausbauchung römischer Ordnungen. Der Unterbau muß sehr hoch gewesen sein, da er noch jetzt aus dem Boden ragt.

d Von dem Wunderwerk Hadrians, dem Tempel der Venus und Roma, sind nur Stücke der beiden mit dem Rücken aneinander gelehnten Cellen erhalten, nebst einem Teil der ungeheuren Unterbauten und Treppenrampen und einer Anzahl von Säulenfragmenten. Man

fragt sich nur, wo der Rest hingekommen? Was wurde aus der 500 Fuß langen und 300 Fuß breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? was aus den 56 kannelierten Säulen von griechischem Marmor (jede sechs Fuß dick), welche, 10 vorn und 20 auf jeder Seite (die Ecksäulen beide Male gerechnet), das Tempeldach trugen, wozu noch 8 innerhalb der vorderen und der hinteren Vorhalle kamen? wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Kolosseum eingemauerte Stück gänzlich verschwinden? — Wenn irgendwo, so äußert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, daß es beharrlich die nordischen „Barbaren" ob all der gräulichen Verwüstungen anklagt. Wenn auch die $5^1/_2$ Fuß dicke Marmormauer (denn hier waren es keine bloßen Platten), welche die Ziegelmauer umgab, wenn die porphyrne Säulenstellung im Innern der beiden Cellen mitsamt dem Schmuck aller Nischen und der Bodenbekleidung geraubt wurde, so ist dies noch eher zu begreifen, weil es eine leichtere Aufgabe war. — Hadrian hatte bekanntlich den Tempel selber komponiert und dabei auf einen höheren Totaleffekt des so wunderlich in zwei Hälften geteilten Innern aus irgend welchen Gründen verzichtet. Wenn aber der Tempel selbst 333 Fuß lang und 160 Fuß breit war, so blieb, bei der oben angegebenen Ausdehnung der Halle des Tempelhofes, auch für die Wirkung von außen nur ein verhältnismäßig schmaler Raum übrig; der Beschauer konnte sich vorn oder hinten kaum 80 Fuß von einer Fassade entfernen, die vielleicht doppelt so hoch war (nämlich etwa so hoch als breit). Für den Anblick aus der Ferne war dies wohl gleichgültig, indem der Tempel mit seiner enormen Masse alles überragte. — Welcher Ordnung seine Kapitäle gewesen, ist unbekannt; der Wahrscheinlichkeit nach, welche Münzen und ein Basrelief bestätigen, wird er hier bei den korinthischen aufgezählt. Die Halbkuppeln der beiden Nischen haben nicht mehr quadratische, sondern rautenförmige Kassetten, welche mit denjenigen des Schiffes der Cella in offenbarer Disharmonie stehen, dennoch aber fortan kunstüblich wurden. (Die Kassetten gewiß erst nach dem Brande unter Maxentius.)

Der Tempel des Antoninus und der Faustina (jetzt Kirche S. Lorenzo in Miranda), ein Bau Marc Aurels, ist für diese Zeit ein sehr schönes Gebäude. Die Cipollinsäulen sind zwar, um den prachtvollen Stoff ungestört wirken zu lassen, unkanneliert geblieben, tragen aber Kapitäle, die bei einer fast totalen Entblätterung noch eine einst ganz edle Form ahnen lassen. Der Architrav ist nur noch zweiteilig, an der Unterseite mäßig (mit Torusband und Mäander) verziert; der Fries, soweit er erhalten ist, enthält treffliche Greife, Kandelaber und Arabesken; das Obergesims, statt der Konsolen mit einer weit vorragenden Hohlrinne versehen, ist noch einfach großartig gebildet (nur

a

an den Seiten sichtbar). Der Kernbau bestand wie beim Tempel des rächenden Mars aus Quadern (hier von Peperin), welche mit Marmorplatten überzogen waren.

Von den Gebäuden dieser Gattung außerhalb Roms gehört der a schöne Minerventempel von Assisi mit seiner vollständig erhaltenen sechssäuligen Fronte noch in die bessere Zeit der korinthischen Bauordnung; die Formen sind noch einfach und ziemlich rein, der Giebel niedrig, mit eigentümlichem gedrehten Wulst anstatt des Kymation. Auch hier sind zwischen den Säulen Stufen angebracht, welche den Säulen das Ansehen geben, als ständen sie auf Piedestalen. Und in der Tat hat man diesen Zwischenstücken der Basis ein besonderes kleine Gesims nebst Sockel gegeben, was besagten Anschein noch erhöht. Allein an keinem einzigen Tempel haben die Säulen wirkliche Piedestale. Sie konnten die oft erwünschte Wirkung derselben entbehren, weil der bedeutende Stufenbau für die Säulen einen gemeinsamen Untersatz bot, dessen Festigkeit dem Auge genügte, um der lastenden Masse des Gebälks und des Giebels als Gegengewicht zu dienen.

Außer den genannten Tempeln wird man noch an vielen älteren Kirchen Italiens einzelne Säulen und Gebälkstücke von Tempelruinen in die jetzige Mauer aufgenommen finden, allein sehr selten an ihrer echten alten Stelle und kaum irgendwo so, daß sich auf den ersten Anblick der ehemalige Organismus und seine Verhältnisse erraten b ließen. An S. Paolo in Neapel stehen von der Kolonnade des Dioskurentempels, die noch im 17. Jahrh. fast vollständig zu sehen war, c nur noch zwei korinthische Säulen. Den Dioskurentempel in Cori muß man aus zwei korinthischen Säulen mit einem Gebälkstücke er- d gänzen. Der große Fortunentempel von Palestrina ist mit all seinem Terrassen- und Treppenwerk von einem Teil des jetzigen Städtchens völlig überbaut; ehemals vielleicht eine der prächtigsten e Anlagen der alten Welt. Der Dom von Terracina ist in die Trümmer eines korinthischen (?) Tempels hineingebaut, von welchem noch der Unterbau und zwei Halbsäulen (hinten) eine bedeutende Idee f geben. Ähnlich die Kathedrale von Pozzuoli, S. Proculo, in einem Tempel des Augustus.

Vorzüglich durch die Anlage bedeutend ist der ebenfalls korin- g thische Herkulestempel zu Brescia; an einem Abhang gelehnt und deshalb mehr Breitbau als Tiefbau, ragt er mit seinen drei Cellen auf hohen Substruktionen empor; der Porticus tritt in der Mitte um zwei Säulen vor, und an diesem Vorbau setzt dann die breite Treppe an. Von den Säulen und den Mauern der (jetzt innen zum Museum benutzten) Cellen ist so viel erhalten, daß das Auge mit dem größten Vergnügen sich den ehemaligen hochmalerischen Anblick des Ganzen vergegenwärtigen kann.

Von den Tempeln in Pompeji erhebt sich, seit dem Verschwinden des altdorischen, früher sog. Heraklestempels (jetzt vermutungsweise dem Apollo zugewiesen), keiner über ein bescheidenes Maß; ihre Säulen, zum Teil aus Ziegeln mit Stuccoüberzug, sind in so beschädigtem Zustand auf unsere Zeit gekommen, daß bei mehreren selbst die Ordnung zweifelhaft bleibt, der sie angehörten. Der Jupitertempel auf dem Forum hat noch Reste seiner korinthischen Vorhalle (außer der schon erwähnten ionischen Ordnung im Innern); allein das Material (Tuff) gestattete nicht die freie und lebendige Durchbildung, wie sie das korinthische Kapitäl, das Lieblingskind des weißen Marmors, verlangt. Pompeji liefert hier, wie in mancher anderen Beziehung, wichtige Aufschlüsse darüber, wie die Alten auch mit geringen Mitteln einen erfreulichen Anblick hervorzubringen wußten. Allerdings muß das Auge hier (wider Erwarten) gar vieles restaurieren, indem die vielleicht meistenteils hölzernen Gebälke verschwunden und die Säulen halb oder ganz zertrümmert sind; allein schon der Gedanke an das ehemalige Zusammenwirken der Tempel und ihrer Höfe mit Hallen und Wandnischen ergibt einen großen künstlerischen Genuß (Tempel des Apollo, auch Venustempel genannt, Tempel der Isis und des Genius Augusti, letzterer Merkur- oder Romulustempel gen.). Man kann sich genau überzeugen, aus welcher Entfernung der Baumeister seinen Tempel betrachtet wissen wollte, und wie wenig ihm der perspektivische Reiz, der sich ja hier in so vielen Privathäusern auf einer anderen Stufe wiederholt, etwas Gleichgültiges war. (Von dem hübschen Fortunatempel, welcher ohne Hof an einer Straßenecke frei herausragt, ist leider die Vorhalle ganz verschwunden.) Allerdings zeigt sich nur weniges von Stein und fast nichts von Marmor, aber das Ziegelwerk[1]) ist fast durchgängig trefflich und der dick darauf getragene Mörtel und Stucco von einer Art, die den Neid aller jetzigen Techniker erregen mag. Die Formen zeigen wohl oft, wie z. B. am Isistempel, eine barocke Ausartung, doch mehr die untergeordneten als die wesentlichen. Was die Hallen der Tempelhöfe (und der zum Verkehr bestimmten Räume überhaupt) betrifft, so vergesse man nicht, daß hier das Bedürfnis weitere Zwischenräume zwischen den Säulen verlangte, als man an der Säulenhalle des Tempels selbst gutheißen würde, und daß hier wahrscheinlich schon die Griechen selbst mit dem vernünftigen Beispiel vorangegangen waren. Sich zum Sklaven einmal geheiligter Bauverhältnisse zu machen, sieht ihnen am allerwenigsten ähnlich.

a b c d e f

1) Das so hübsch aussehende „Opus reticulatum“, welches hier und an andern Römerbauten überall vorkommt — schräg übereinander liegende quadratische Bruchsteine (in Pompeji Lava und Tuff, in Rom zuweilen Ziegel) — war später meist von Mörtel bedeckt.

Von Rundtempeln mit umgebender korinthischer Säulenhalle sind uns durch eine Gunst des Geschickes zwei verhältnismäßig gut erhaltene übrig geblieben, in den diese überaus reizende Bauform noch ihren ganzen Zauber ausspricht. Aus noch guter Zeit stammt der
a sog. Vestatempel (auch Tempel der Sibylle gen.) zu Tivoli, welcher nicht nur die meisten seiner kannelierten Säulen, sondern auch die schöne Decke des Umganges mit ihren Kassetten und das meiste des
b Gebälkes samt dem verzierten Fries noch aufweist. Am sog. Tempel der Vesta (nach anderer Ansicht der Kybele oder des Herkules Viktor, jetzt S. Maria del Sole oder S. Stefano delle carozze) an der Piazza della Bocca della Verità zu Rom fehlt sogar von den schlanken, dicht gestellten zwanzig Säulen nur eine, aber dafür das ganze Gebälk; von der vierstufigen Basis sind wenigstens noch Stücke sichtbar. Nach den Kapitälen zu urteilen, gehört das Gebäude etwa in das Ende des 2. Jahrh.;[1]) der Kelch greift mit seinem Rande nicht mehr über den Rand der ziemlich dick gebildeten Deckplatte, und die Ausführung der Blätter hat schon etwas leblos Dekoratives. Die Seitenfenster erklären sich vielleicht durch die Kleinheit beider Gebäude, in welchen unter einer Kuppelöffnung kein Gegenstand vor dem Wetter sicher gewesen wäre; doch bleiben sie immer auffallend. Von dem runden
c Serapistempel zu Pozzuoli mit seiner vierseitigen Hofhalle stehen nur noch die drei Säulen, deren von Seeschnecken aufgefressene obere Teile der neapolitanischen Gelehrsamkeit so viel Kopfzerbrechen gekostet haben.

Ganz kleine Rundtempel fielen wohl eher der zierlichen ionischen als der korinthischen Ordnung zu, deren Kapitäl eine gewisse Größe verlangt, wenn sein inneres Gesetz sich klar aussprechen soll.[2]) So
d scheint das Tempelchen im Klosterhof von S. Niccolò a' Cesarini zu Rom (vier Säulenstücke) ionischer Ordnung gewesen zu sein. Das
e sog. Puteal, ein Brunnenhaus, bei der altdorischen Tempelruine zu Pompeji war dorischer Ordnung. Moderne Nachahmungen, wie die
f beiden Rundtempelchen ohne Cella in der Villa Borghese, geben nur einen sehr bedingten Begriff von der Anmut antiker Ziergebäude dieser Art, auch wenn sie (wie die genannten) aus antiken Bruchstücken zusammengesetzt sind.

Tempel von Kompositordnung wüßten wir keine zu nennen, wie denn diese Ordnung überhaupt mehr die der Triumphbogen und Paläste gewesen zu sein scheint. (Eine Anzahl Kompositkapitäle in der
g Kirche Ara-Celi zu Rom.)

---

1) An der Westseite sind die Fundamente des älteren, noch aus republikanischer Zeit stammenden Baues freigelegt.

2) Indes hatte sich aus guter griechischer Zeit ein einfacheres korinthisches Kapitäl erhalten, welches für solche kleinere Aufgaben sehr wohl paßte. Es hat bloß vier Blätter, die gleich die Eckvoluten tragen: zwischen ihnen unten Eier, oben am Kelch Palmetten.

Weit die größte Anzahl erhaltener antiker Säulen, wohl in der Regel von Tempeln, findet man in den christlichen Basiliken Italiens, wo sie Mittelschiff und Vorhalle tragen, auch wohl auf alle Weise eingemauert stehen. Beim Sieg des Christentums waren gewiß die heidnischen Tempel überall die ersten Gebäude, welche ihren Schmuck für die Kirche hergeben mußten. Die älteren Basiliken aus dem ersten christlichen Jahrtausend, da die Auswahl noch größer war, ruhen in der Regel auf den ehemaligen Außensäulen von einem antiken Gebäude; sie sind sich deshalb gleich und haben identische Kapitäle. (Glänzendes Beispiel: S. Sabina auf dem Aventin.) Später war man schon genötigt, Säulen von verschiedener Ordnung und Größe von verschiedenen Gebäuden zusammenzulesen, die einen zu kürzen, die anderen durch Untersätze zu verlängern und mit barbarisch nachgeahmten Kapitälen nachzuhelfen. — So wurden wohl die Tempel zu Kirchen umgewandelt, aber in einem ganz anderen Sinne, als man es sich wohl vorstellt. — Wir zählen diese Bauten nicht hier auf, weil ihr wesentliches Interesse eine andere Stelle in Anspruch nimmt, und weil die Detailbildung, namentlich an den korinthischen Säulen der Basiliken außerhalb Roms, selten oder nirgends so vollkommen rein und schön ist, daß sie schon hier als klassisch erwähnt zu werden verdiente. a

So groß nun der Verbrauch von Tempelsäulen für die Kirchen sein mochte, so weit man herkam, um in Rom Säulen zu holen[1]), so ist doch das gänzliche Verschwinden vieler Tausende derselben immer noch eine unerklärte Tatsache. Rechne man hinzu die verlorenen Gebälke, deren einzelne Teile doch, vom Architrav bis zum Kranzgesims, also oft in einem Durchmesser bis zu zwei Metern, aus einem Stück gearbeitet wurden und sich, wenn sie noch da wären, bemerklich machen müßten. Neben den zwei Riesenfragmenten vom Sonnentempel Aurelians (im Garten des Palazzo Colonna zu Rom) fragt man sich unwillkürlich, wo der Rest hingekommen. Vieles mag allerdings noch unter der jetzigen Bodenfläche übereinandergestürzt liegen, sonst aber darf man vermuten, daß das mittelalterliche Rom seine Kalköfen mit dem antiken Marmor gespeist habe, wie dies u. a. die Ausgrabungen in Ostia bewiesen haben. b

---

An die Tempel schließen sich von selbst die **Grabmäler** an, welche ja in gewissem Sinne wahre Heiligtümer der Manen waren. Wir

1) Bekanntlich geschah dies z. B. durch Karl den Großen. — Noch im 12. Jahrh. hing es an einem Haar, daß nicht für den Neubau von S. Denis bei Paris die Säulen fertig von Rom bezogen wurden.

übergehen die altitalischen mit ihrer jetzt meist sehr formlosen Kegelgestalt[1]) oder ihren Felsgrotten und Gewölben, um uns den Werken einer durchgebildeten, frei schaltenden Kunst zuzuwenden.

Diese behielt zunächst, für die Gräber der Großen dieser Erde, die runde Gestalt bei und gab ihr den Charakter eines mächtigen a Baues mit griechischen Formen. So ist das Grab der Caecilia Metella an der Via Appia vor Rom ein derber Rundbau auf viereckigem Untersatz, mit dem bekannten schönen Fries von Fruchtschnüren und Stierschädeln, innen mit einem konischen Gewölbe. Ähnlich das des b Munatius Plancus zu Gaeta und das der Plautier bei Tivoli. — Noch viel herrlicher waren die Grabmäler ausgestattet, welche Augustus und Hadrian für sich und ihre Familien bauten. Freilich verrät deren c jetzige Gestalt — Mausoleo d'Augusto (Via de' Pontifici) und die Engelsburg — nicht mehr viel von der ehemaligen terrassenweisen Abstufung mit rundherum gehenden Säulenhallen und Baumreihen bis zur Kuppel empor. (Das runde Mausoleum der Kaiserin Helena, jetzt d Tor' Pignattara vor Porta maggiore, lohnt in seinem jetzigen Zustande den Besuch nur noch für den Forscher. Ein großes rundes e Denkmal nebst einem anderen, turmartigen, steht zu Conochia, zwischen Alt-Capua und Caserta.)

Eine jetzt vereinzelt stehende Grabform (die aber früher noch in der Nähe des Palazzo Giraud ihresgleichen hatte) ist die Pyramide f des Cajus Cestius, bei Porta S. Paolo; die Grille eines reichen Mannes, vielleicht angeregt durch Eindrücke des damals neu eroberten Ägyptens. Wie die kolossale Bildsäule des Verstorbenen und die noch jetzt in Resten vorhandene Säulenstellung mit der so unzugänglichen Pyramidenform in einige Harmonie gebracht war, läßt sich schwer erraten.

Sonst war für reichere Privatgräber die viereckige Kapelle mit einer Halle von vier Säulen, oder zwei Pfeilern und vier Säulen, auch bloß mit Pilastern, oft auf hohem Untersatz, der beliebteste Typus. Das Innere bestand entweder bloß aus einer kleinen unteren Grabkammer mit Nischen oder auch noch aus einem oberen gewölbten Raum. Dieser Art sind sehr viele von den Gräbern an der Via Appia wenigstens gewesen, denn die Zerstörung hat an keinem einzigen die Steinbekleidung verschont, so wenig als an den sog. Gräbern g des Ascanius oder des Pompejus bei Albano, an dem des Cicero bei h Mola di Gaeta und an so vielen anderen. Am besten ist es einzelnen großenteils von Backsteinen errichteten Grabmälern ergangen, wie i z. B. demjenigen beim Tavolato vor Porta S. Giovanni und dem

1) An dem sog. Grabmal der Horatier und Curiatier vor Albano ist die Bekleidung des Untersatzes zum Teil und die der fünf Kegel fast ganz modern.

fälschlich so benannten Tempel des Deus rediculus (am Wege zur Grotte der Egeria). Hier sind nicht bloß die Mauern, sondern auch die (allerdings unreinen) baulichen Details von einem Stoff gebildet, der nicht wie die verschwundenen Marmorvorhallen die Raubsucht reizte und vermöge höchst sorgfältiger Bereitung den Jahrtausenden trotzen kann. (Bezeichnend: die möglichste Dünnheit und daher gleichmäßige Brennung des Backsteins; Zusammensetzung sogar der Zieraten aus mehreren Platten). — Ganz wohl erhalten (als Kirche: S. Urbano, über dem Tal der Egeria) ist nur der sog. Bacchustempel, aus später Kaiserzeit, welcher noch seine vollständige Fassade mit Säulen und Pilastern, sein Untergeschoß mit den Grabresten und sein Obergeschoß mit kassettiertem Tonnengewölbe besitzt, zugleich aber durch den schweren Aufsatz zwischen dem Gebälk und dem backsteinernen Giebel Anstoß gibt. — Über die Gräber an der Via Latina von interessanter Anlage, mit Vorhof und Überbau der unterirdischen Grabkammer, s. oben S. 13i. — Eine Spielerei wie das Grab des Bäckers Eurysaces an der Porta Maggiore zeigt nicht weniger als die Pyramide des Cestius, daß der Aberwitz im Gräberbau nicht ausschließlich eine Sache neuerer Jahrhunderte ist. Für die reiche Ausstattung mancher Gräber vergleiche man das Reliefbild eines geschmückten Grabtempels im Lateran, 10. Zimmer. a b c d

Alles erwogen, mögen diese Gräber in Kapellenform das beste gewesen sein, was sich in dieser Gattung schaffen ließ. Sie sind Kollektivgräber und enthalten, nach der schönen Sitte des Altertums, die Nischen für die Aschenkrüge ganzer Familien, auch wohl ihrer Freigelassenen auf einem verhältnismäßig sehr kleinen Raum beisammen. Auf dem neuen Campo santo bei Neapel und anderswo hat man dieses Motiv wieder aufgegriffen und sowohl Familiengrüfte als auch Grabkapellen für die Mitglieder der sog. Konfraternitäten in Form von kleinen Tempeln errichtet. Trotz der meist sehr oberflächlich gehandhabten antiken Nachahmung ist jener Campo santo jetzt vielleicht der schönste Kirchhof der Welt, auch ganz abgesehen von seiner Lage. Andere Kirchhöfe, deren Wert in den prächtigsten Separatgräbern besteht, werden ihn in der Wirkung nie erreichen. Und wie viel größer würde diese noch sein, wenn man die echten griechischen Bauformen angewandt und nicht ein abscheulich mißverstandenes Gotisch neben die lahme Klassizität hingesetzt hätte. e

Ohne allen baulichen Schmuck erscheinen (wenigstens jetzt) einige sog. Columbarien, unterirdische Kammern mit bisweilen äußerst zahlreichen Nischen (bis auf 150) für die Aschenkrüge. So dasjenige für die Dienerschaft des augusteischen Hauses an der Via Appia, Vigna Codini (innerhalb Porta S. Sebastiano), und das in der Villa Pamfili; ein kleines, das sog. Grab der Freigelassenen der Octavia, f g

a bei S. Giovanni a Porta Latina (Vigna Sassi)[1]); andere in Ostia. Sämtliche interessant durch die Dekoration in Stuck und Malerei.

b Endlich bietet uns die Gräberstraße Pompejis eine ganze Anzahl der verschiedensten Grabformen dar, Kapellen, Altäre, halbrunde Steinsitze usw. Die neuere Dekoration, in ihrer Verlegenheit um würdige Gestaltung der letzten Ruhestätte, hat sich oft hierher an die Heiden gewandt, um sich Rates zu erholen, und unsere nordischen Kirchhöfe sind damit nur noch bunter geworden. Die Alten werden uns aus der Grabmäleranarchie, in die wir aus inneren Gründen unserer Bildung verfallen sind, nie heraushelfen, so lange wir ihnen nur den Zierrat und nicht das Wesentliche absehen, nämlich das Kollektivgrab. Dieses ist freilich am ehesten bei der Leichenverbrennung mit mäßigen Mitteln schön auszuführen, und unsere Sitte verlangt beharrlich die Beerdigung, ohne darauf zu achten, welches Schicksal später die Gebeine zu treffen pflegt, sobald ein Kirchhof einer anderen Bestimmung anheimfällt, und wie viel sicherer die Aschenkrüge in einem verschlossenen kleinen Gewölbe geborgen sind. — Seit dem 2. Jahrh. kamen mit der Beerdigung die Sarkophage wieder in Gebrauch, welche teils im Freien (wie auf dem Soldaten-Begräbnisplatz im Walde oberhalb c Albano), teils in Grüften, teils in Grabgebäuden wie die bisher üblichen gestanden haben mögen. Mehrere in den Gräbern der Via Latina. Römisch-christliche Mausoleen werden an anderer Stelle besprochen werden.

Auf die Grabdenkmäler mögen die **Ehrendenkmäler** am schicklichsten folgen. Wir sehen einstweilen ab von den Ehrenstatuen, welche von hoher Basis herab die Plätze der Städte beherrschten (man vergleiche die Basen auf dem Forum von Pompeji usw.), und beseitigen auch einige sehr entstellte Baulichkeiten; das Denkmal des augu-d steischen Krieges gegen die Alpenvölker zu Turbia bei Monaco (jetzt e bloß ein vierseitiger turmartiger Mauerkern); die Trofei di Mario, d. h. die einst plastisch geschmückte dreiteilige Front eines Wasserkastells der Aqua Julia in Rom (unweit hinter S. Maria maggiore), f u. dgl. m. Von den Säulen des Trajan und des Marc Aurel wird bei Anlaß der Skulptur weiter die Rede sein; hier sind sie zu erwähnen als sehr unglückliche Versuche, einer ungeheueren Masse bildlicher Darstellungen einen möglichst kompendiösen Träger oder Raum zu verschaffen. Die Säule mußte hierzu ihrer Bestimmung, welche das Tragen eines Gebälkes ist, entfremdet und mit spiralförmigen, also fast wagerechten, Linien umgeben werden, die ihrem inneren Sinn geradezu widersprechen; die so angebrachten Skulpturen

1) Das in der Nähe gelegene Grab der Scipionen mag wenigstens des historischen Interesses wegen hier erwähnt werden.

aber genießt auch das schärfste Auge nicht mehr. Doch muß man anerkennen, daß wenigstens das Kapitäl sehr angemessen als bloßer verzierter Säulenabschluß, als Echinus mit Eierstab, nicht als Überleitung der Tragkraft gebildet ist. Die zwischen beiden Denkmälern seitlich in der Mitte liegende Säule des Antoninus Pius bestand a aus einem Granitschaft auf einem Marmorpiedestal mit Skulpturen, welches letztere allein noch erhalten und im Garten des Vatikans aufgestellt ist. Die Säule des Phocas auf dem Forum wurde von b einem älteren Gebäude geraubt, um im 7. Jahrh. als Ehrendenkmal zu dienen; die Columna rostrata des Duilius aber, in der unteren c Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, wurde im 16. Jahrh. der alten Inschrift zu Liebe aus der Phantasie hinzugeschaffen.

Auch von den Obelisken muß hier die Rede sein, obschon sie im alten Rom nicht zu abgesonderten Denkmälern dienten, wofür sie sich auch sehr wenig eignen, sondern vielmehr zu bedeutungsvollem Schmuck von Gebäuden. Sie hielten Wache am Eingange des Mausoleums des Augustus; sie standen auf der Mitte der Mauer (Spina), welche die Zirken der Länge nach teilte; einer warf auch, gewiß von angemessenem baulichen Schmuck umgeben, als Sonnenzeiger seinen Schatten auf das Marsfeld. Wahrscheinlich gaben ihnen schon die Römer senkrechte Piedestale zur Unterlage, während ihre höchste formale Wirkung im alten Ägypten gewiß darauf beruhte, daß sie erstens ganz aus einem Steine bestanden und zweitens mit ihren schiefen Seitenflächen bis auf die Erde reichten. Das Wesentliche aber war, in Rom wie im alten Ägypten, die Aufstellung im Zusammenhang mit einem monumentalen Bau. Neuere wundern sich bisweilen mit Unrecht, wenn ein aus Hunderten von Steinen zusammengesetzter Obelisk, einsam in der Mitte eines großen viereckigen Platzes einer modernen Hauptstadt hingestellt, trotz aller Höhe und trotz aller Ornamente nur als reinster Ausdruck der Langweile wirkt.[1])

Weitaus die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralsäulen, sind die Triumphbogen, eine echt italische und

1) Bei diesem Anlaß darf man fragen: wer hat die Obelisken umgestürzt und bloß den von S. Peter auf seiner Spina (in der Nähe der jetzigen Stelle) * stehen lassen? Erdbeben oder Fanatiker waren es nicht, denn diese hätten auch gar vieles andere umstürzen müssen, das noch aufrecht steht. Ich rate unmaßgeblich auf mächtige Schatzgräber in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters (etwa im 10. Jahrh.) und erinnere an die fast durchweg arg zerstörten und deshalb abgesägten untersten Teile, wo man den Obelisken mit Feuer und allen möglichen Instrumenten zugesetzt haben mag. Den von S. Peter schützte dann wahrscheinlich die Nachbarschaft des Heiligtums oder die mehrmalige Enttäuschung.

zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Dekoration deutlicher offenbart, als die meisten sonstigen Überreste. — Das einfache oder dreifache Tor erhielt eine Bekleidung architektonischer und plastischer Art, die allerdings nicht aus dem Innern kommt, sondern wie eine glänzende Hülle darumliegt, in dieser Gestalt aber die Kunst doch immer beherrschen wird.

Die Provinzen enthalten fast lauter einfachere Bauten dieser Art, welche zugleich der Zeit nach zu den frühesten gehören. So die a Bogen des Augustus zu Aosta und Susa. Bei dem Bogen von b Fano kann man streiten, ob es eher ein Ehrenbogen oder ein Stadttor gewesen; der nicht mehr vorhandene Oberbau, mit einer späteren Weihinschrift Konstantins, ist nur noch bekannt aus dem Relief an der Mauer der außen angebrachten Renaissancekapelle, welches nach 1463 (da der Bau im Kriege gelitten) zum Gedächtnis der früheren Pracht c dort eingemeißelt wurde. — Der Augustusbogen in Rimini (von 12 Schritt Durchmesser im Lichten), errichtet zur Verherrlichung der augusteischen Straßenbauten, ist u. a. merkwürdig als frühestes Beispiel kleiner Giebel über einer großen Wölbung zur Vermeidung der d Schwere. — Der Bogen von Pola (wahrscheinlich augusteischer Zeit), mit zwei korinthischen Säulen oder Halbsäulen mit einem Gesimse nebst Giebel oder flachem Aufsatz (Attika). Sehr edel, schlank und e einfach der marmorne Bogen Trajans am Hafen von Ancona, einzelner bronzener Zierraten beraubt, ohne Zweifel auch der Bildwerke, womit man sich die Plattform jedes Triumphbogens bekrönt denken f muß.[1]) Zu Benevent der Trajansbogen (jetzt Porta aurelia) mit reichen Basreliefs bedeckt.

In Rom beginnt die Reihe, nachdem die Bogen aus republikanischer Zeit und der Tiberiusbogen am Fuße des Kapitols verschwunden sind, der Augustusbogen auf dem Forum nur in den Fundamenten wiedergefunden ist (abgesehen von dem sehr entstellten und keinesg wegs gesicherten Drususbogen)[2]), mit dem berühmten Denkmal des h Titus, welches unter Pius VII. bescheiden und zweckmäßig restauriert wurde. An dem echten mittleren Stück sind, in richtiger Würdigung der Kleinheit des Ganzen, nur Halbsäulen (von Kompositordnung) angebracht, die unten keines besonderen Piedestals, sondern nur des durchgehenden Sockels bedurften. Die Einfassung des Bogens selbst, wie gewöhnlich mit der Gliederung eines Architravs, ist hier einfach und edel, der Schlußstein als eine prächtige Konsole gestaltet. Im Inneren des Bogens sind die Kassetten und Reliefs darunter von der schönsten Art, ebenso außen das Hauptgesims mit dem figurenreichen Fries. (Über die Skulpturen dieses und der folgenden Monumente siehe

1) Belehrend: ein Relief im 10. Zimmer des Lateran.
2) Wahrscheinlich erst aus der Zeit Trajans.

unten.) Die Flächen neben und seitwärts über dem Bogen selbst waren nicht mit Reliefs geschmückt, wie an dem sonst ähnlich angelegten Trajansbogen von Benevent, sondern glatt und mit zwei Fensternischen versehen, wie alte Fragmente beweisen; die Mitte der Attika nimmt die Inschrift ein, die noch jetzt an der Seite gegen das Kolosseum echt erhalten ist. (An der anderen Seite war sie einst identisch wiederholt.) Zur Vollendung des Eindruckes gehört unbedingt noch der eherne Wagen des Imperators mit der Viktoria und dem Viergespann oben auf dem Dache.

Den reicheren, dreitorigen Typus vertritt zunächst der Bogen des Septimius Severus. Hier haben wir zwar nicht das älteste Beispiel, aber zufällig den ersten Anlaß zur näheren Erwähnung für eine den Römern eigene Bauform, die vortretenden Säulen auf Piedestalen, welchen oben ein ebenfalls vortretendes (verkröpftes) Gebälkstück entspricht; auf diesem letzteren fand sich die wirkungsreichste Stelle für ein dekoratives Standbild. Der überaus reiche und prächtige Effekt solcher Säulen, wenn man sich eine ganze Reihe derselben an einer Mauer fortlaufend denkt, läßt es wohl vergessen, daß der Zierat ein rein willkürlicher ist und mit dem inneren Organismus des Gebäudes nichts zu schaffen hat; es ist die dem Auge angenehmste Belebung der Wand mit schönen, reichschattigen Einzelformen, die sich ersinnen läßt. Sie entstand, wie oben bemerkt, sobald weite Intervalle mit Säulen dekoriert werden mußten. Die vortretende Säule selbst erhielt hinter sich, bisweilen auch zu beiden Seiten, einen oder drei analog gebildete Pilaster zur Begleitung, welche die Wand angenehm unterbrechen. — Am Severusbogen sind allerdings die Details mit ermüdendem Reichtum und schon etwas lahm gebildet; auch stört die prahlerisch die ganze Breite der Attika einnehmende Inschrift. Ehemals mochten die Statuen gefangener Partherkönige auf den Gesimsen der vier vortretenden Säulen die Eintönigkeit einigermaßen aufheben. a

Das Ehrentor, welches die Goldschmiede in Rom demselben Kaiser und seinem Hause errichteten, ist ein Beleg dafür, wie unbedenklich und beliebig die Baukunst zu Anfang des 3. Jahrh. mit ihren Formen wenigstens im kleinen umging, indem sie dieselben mit Zierraten aller Art anfüllte. Die Renaissance berief sich in der Folge auf dergleichen. — Der Bogen des Gallienus ist im Gegensatze hierzu fast nüchtern einfach, kommt aber als Bau eines Privatmannes hier kaum in Betracht. b c

Es folgt der Bogen Konstantins des Großen, bekanntlich plastisch ausgestattet mit dem Raub von älteren Ehrendenkmälern, z. T. des Trajan, z. T. des M. Aurel, die auch die meisten Baustücke hergaben. Wenigstens kontrastiert z. B. die Roheit des Obergesimses der Piedestale, das derbe Sichvorschieben des Architravs u. dgl. stark mit d

anderen, viel besseren Details, z. B. mit den hier noch korinthischen Kapitälen. Über den vortretenden Gesimsen derselben finden sich noch die Statuen an ihrem ursprünglichen Platze, unseres Wissens das einzige erhaltene Beispiel. — Im Mitteltor an den Pfosten bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen.

a Der rätselhafte Janusbogen, als ein Obdach für die Kaufleute des damaligen Forum boarium betrachtet, gibt sich seiner mächtigen Konstruktion zufolge eher als das Erdgeschoß eines Turmes (?) kund. welcher aus irgend einem wichtigen Grunde gerade hier stehen und doch den Verkehr nicht stören sollte. Seine äußere Bekleidung mit Reihen teils tiefer, teils flacher Nischen mit halbrundem Abschluß ist eine kindisch müßige, die Formation aller Gesimse eine ganz lahme und leblose, für welche auch die späteste Kaiserzeit kaum schlecht genug ist. Um die fehlende Bekleidung mit vortretenden Säulchen und Giebelchen möchte es kaum schade sein.

Die **Tore** der Römer, sämtlich rundbogig, sind hier nur insoweit zu erwähnen, als sich in ihnen eine entschiedene künstlerische Absicht ausdrückt; das gewöhnliche Tor, als Glied der Stadtmauer, gehört in das Gebiet der Altertumskunde. Doch muß schon hier bemerkt werden, daß, wo es irgend anging, ein Doppeltor, für die Kommenden und für die Gehenden, errichtet wurde.

Sehr altertümlich, also nicht erst aus der Zeit des Augustus, ist b die Dekoration der Porta Augusta in Perugia, ionische Pilaster c an der Attika und Schilde dazwischen. Die Porta Marzia, deren Bogen man in der Mauer des Kastells derselben Stadt eingelassen sieht, könnte trotz ihres kindlichen und deshalb für altetruskisch geltenden Aussehens gar wohl ein Bau der späteren Kaiserzeit sein. (?)

Von den Toren Roms haben nur sehr wenige, und diese nur den über sie führenden Wasserleitungen zuliebe, den Umbauten des fünften und der folgenden Jahrhunderte entgehen können. Von höherem mo- d numentalen Werte ist bloß die Porta maggiore, ein (noch jetzt hohes) Doppeltor mit drei Fensternischen nebst Giebeln und Halbsäulen innen und außen[1]; der Oberbau besteht aus den Wänden der Aquädukte mit den Inschriften.

---

1) Diese Säulenstellungen neben und zwischen den Toren sind wohl nicht aus der Zeit des Claudius, sondern aus dem 3. Jahrh., wie die Kapitäle und Profile beweisen; — sie sind ferner nicht geflissentlich teilweise roh gelassen, sondern unvollendet; wären sie aus dem 1. Jahrh., hätte man auch Zeit und Kraft gefunden, sie auszumeißeln; wären sie absichtlich so gelassen, so wäre dies konsequenter und nicht so ungleich und prinziplos geschehen. Die Architekten des 16. und 17. Jahrh., welche mit Berufung auf dieses Denkmal ihre sog. Rusticasäulen schufen, haben sich doch wohl gehütet, die Säulen der Porta maggiore so nachzuahmen, wie sie sind.

Ebenso wird man sich beim Amphitheater von Verona leicht überzeugen * können, daß die rohen Teile an dem vorhandenen Bruchstück der äußeren Schale

Die antiken Tore von Spoleto sind einfache Bogen, diejenigen a von Spello nicht viel mehr. Ein Doppeltor, mit einer von reich- b verzierten Fenstern und Nischen durchbrochenen Obermauer, die Porta c de' Borsari in Verona, aus der Zeit des Gallienus, ist sowohl in der Anlage als auch in der Dekoration ein Hauptzeugnis für die spielende Ausartung, welche sich im 3. Jahrh. der Baukunst bemächtigt hatte. Der Arco de' Leoni, die erhaltene Hälfte eines Doppeltores, d ebenfalls aus gesunkener Zeit, ist doch nicht ganz in dem kleinlichen Geist der Porta de' Borsari erfunden; die obere Nische, für deren Einfassung hier die reichste Form, die spiralförmig kannelierte Säule, aufgespart ist, konnte, mit einer plastischen Gruppe versehen, eine ganz gute abschließende Wirkung machen. — Ein drittes veronesisches Denkmal, der Arco de' Gavi, in der Nähe des Castel vecchio, wurde e 1805 zerstört. Nachbildungen desselben erkennt man in verschiedenen Altären der Renaissancezeit, welche dieses Gebäude sehr schätzte; dahin gehört z. B. der Altar der Alighieri im rechten Querschiff von S. Fermo, von einem Abkömmling Dantes, welcher selbst Baumeister f war; und der vierte Altar rechts in S. Anastasia. g

Das Bild des römischen Torbaues in seiner imposantesten Gestalt vervollständigt sich erst aus der Porta Nigra zu Trier, möge sie ein Bau des 1. oder gar erst des 6. Jahrh. n. Chr. sein. Nur hier sieht man, welcher Ausbildung der Doppeldurchgang, zum breiten Bau mit zwei durchsichtigen Obergeschossen vertieft und mit zwei halbrunden Vorbauten nach außen bereichert, fähig war. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Porta Palatina in Turin, ein zweigeschossiger Backstein- h bau mit Pilastern und Arkaden, zwischen zwei polygonen Türmen (in neuerer Zeit restauriert). — Stattlichere Tore als das römische Italien enthält das alte Gallien.

Die einfachsten Nutzbauten nehmen unter römischen Händen, wenn nicht einen künstlerischen, doch immer einen monumentalen Charakter an. Das Prinzip, von allem Anfang an so tüchtig und solid als möglich zu bauen, deutet auf einen Gedanken ewiger Dauer hin, dessen sich unsere Zeit bei ihren kolossalsten Nutzbauten nicht rühmen kann, weil sie in der Tat nur „bis auf weiteres", mit Vorbehalt mög-

eben nur einstweilen roh gelassen waren. Die Steinschichten sind schon zu ungleich, um mit ihren rohen Flächen absichtlich als echte Rustica zu wirken: denn diese verlangt die Gleichmäßigkeit schon als Hauptbedingung der Festigkeit, welche symbolisch ausgedrückt werden soll. Gleichwohl mußten hier die unfertigen Pilaster mit fertigen Kapitälen als Vorbild der Rusticapilaster dienen, wie die Säulen an Porta maggiore als Vorbild der Rusticasäulen.

Es soll damit nicht geleugnet werden, daß für ungegliederte Flächen auch die Römer bisweilen absichtlich die Quadern in rohgemeißeltem Zustande lassen mochten, und daß ihnen die spezielle Wirkung, die dabei zum Vorschein kam, keineswegs entging; z. B. Mauer des Augustusforums in Rom.

licher neuer Erfindungen und der betreffenden Veränderungen baut. Ihre Gebäude geben auch nur selten das echte Gefühl des Überflusses der Mittel, schon weil sie Werke der Spekulation und der Submission sind. Nach diesem Maßstab hört man bisweilen von Fremden in Rom a z. B. die ungeheueren Aquädukte beurteilen, welche die Campagna durchziehen. Wozu von vornherein so viel Wasser nach Rom? und wenn es sein mußte, warum nicht denselben Zweck mit einem Dritteil dieses Aufwandes erreichen? — Es wäre noch immer ein gutes Geschäft gewesen. — Hierauf läßt sich schlechterdings nichts anderes erwidern, als daß die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das allem, was es tat, den Stempel des Ewigen aufzudrücken versuchte, so wie sie jetzt den Völkern wieder andere Aufgaben vorlegt. — Übrigens war im alten Rom mit seinen 19 Wasserleitungen in der Tat viel Wasser „verschwendet", d. h. zur herrlichsten Zier der ganzen Stadt in unzählige Fontänen verteilt[1]); ein anderes Riesenquantum speiste die Thermen — ebenfalls ein Luxus, da die modernen Völker das Baden im ganzen für überflüssig erklärt haben. Nur in betreff des Trinkwassers fängt man doch an, die Römer von Herzen zu beneiden. Zur römischen Zeit war jede Provinzialstadt besser daran als die meisten modernen Großstädte, und noch das jetzige Rom mit seinen bloß vier Aquädukten ist an Zierwasser ohne Vergleich die erste Stadt der Welt und steht in Beziehung auf das Trinkwasser wenigstens keiner andern nach.

Stadtmauern, Straßen und Brücken der Römer sind, wenn auch schlicht in der Form, doch durch denselben Typus der Unvergänglichkeit ausgezeichnet. Es muß eines furchtbaren, tausendjährigen Zerstörungssinnes bedurft haben, um auch diese Bauten auf die Reste herunterzubringen, welche wir jetzt vor uns sehen. (Unter den Brücken b am merkwürdigsten die gewaltigen Reste zu Narni; vollständig er- c halten nur die fünfbogige Brücke zu Rimini, an deren Jochen noch die Sacella oder Nischen mit Giebeln wenigstens erkennbar sind; an denjenigen in Rom trägt auch das erhaltene Antike eine moderne Bekleidung.) Von den öffentlichen Bauten der Römer überhaupt stände gewiß noch weit das meiste aufrecht, wenn bloß die Elemente und nicht die Menschenhand darüber ergangen wären. Gebäude, welche das Glück hatten, beizeiten vergessen zu werden, wie z. B. manche in Arabien und Syrien, sind deshalb ohne Vergleich besser erhalten.

Die **Bauten des öffentlichen Verkehrs** sind leider in betreff ihrer Kunstform mehr ein Gegenstand der Altertumsforschung als des künstlerischen Genusses; so gering stellen sich die Reste dar, mit welchen wir es hier ausschließlich zu tun haben.

---

* 1) Von welchem nur noch die sog. Meta sudans beim Kolosseum kenntlich ist.

Der Portikus der Octavia, Schwester des Augustus, am Ghetto zu Rom ist neuerdings von störenden Einbauten befreit. Hier, wenn irgendwo, muß der bewußte Unterschied der Behandlung zwischen Tempelhallen und Hallen für den täglichen Verkehr schön und ernst durchgeführt gewesen sein. Beim gegenwärtigen Zustande des einzig übrigen Bruchstückes, wo man schon durch einen antiken Umbau irre gemacht wird, gewährt wenigstens der Kontrast des Alten mit seiner Umgebung noch einen malerischen Genuß.

Von dem Forum romanum, wie es zur Zeit der Republik war, als Platz mit Hallen und Buden, gibt das Forum von Pompeji einen wenn auch entfernten Begriff. Was in Herculaneum das Forum heißt, möchte doch wohl für die bedeutende Stadt als Hauptplatz nicht genügt haben und ist wohl eher als Halle zu einem besonderen Zwecke zu betrachten. a b

Von den Kaiserforen, d. h. den Gerichts- und Geschäftshallen, welche die Kaiser in der nächsten Umgebung des Forum romanum anlegten, ist in Resten und Nachrichten gerade so viel erhalten, daß die Phantasie sich ein ungefähres Bild davon entwerfen kann. Es waren große, mit Hallen umzogene Plätze, welche Tempel, Basiliken und wahrscheinlich auch eine Anzahl anderer Lokale enthielten, nebst einem gewiß reichen Schmuck von Statuen, Springbrunnen u. dgl., ohne welche keine Anlage aus dieser Zeit denkbar ist. Von freiem Oberbau sind mit Ausnahme der riesigen Umfangsmauer am Forum Augusti nur die sog. Colonnacce (Via Alessandrina) zu erwähnen, zwei vortretende Säulen nebst vortretendem Gebälk und Attika, wahrscheinlich von der Eingangshalle des Forum Nervae; alles von prächtig überreicher Formation; namentlich das untere Kranzgesims, dessen Motiv schon undeutlich wirkt, wie alle vegetabilischen Zieraten, die sich von der einfachen Palmette und dem Akanthus zu weit entfernen. An den vortretenden Stücken der Attika sind Nietlöcher, wahrscheinlich für eherne Ornamente, zu bemerken. Wären die unteren Enden der Säulen nicht samt den Piedestalen in der Erde versteckt, so würde dieses Beispiel vortretender Säulen das bedeutendste unter den in Italien vorhandenen sein. c

Von den einzelnen Gebäuden innerhalb der Fora wurde der Tempel des rächenden Mars schon beschrieben. Von den Basiliken sind drei wichtige zum Teil aufgedeckt: die B. Julia und die B. Aemilia am Forum romanum, und die B. Ulpia, welche das Hauptgebäude des prachtvollen Forum Trajani ausmacht. Dies war ein fünfschiffiger Bau, mit unbedecktem Mittelschiff; die jetzt zum Teil auf den ursprünglichen Basen aufgestellten Granitsäulen gehörten wahrscheinlich nur einem geringeren Gebäude dieses Forums an, während die Basilica auf kostbaren Marmorsäulen ruhte. Die beiden Enden des Baues, jetzt unter den Straßen vergraben, hatten ebenfalls jedes seine Säulenreihe; d e

am hinteren Ende folgte auf dieselbe das Tribunal, hier eine große, halbrunde, prachtvoll geschmückte Nische. Die Trajanssäule, welche so wenig als die Obelisken allein stehen sollte, war mit in diese Riesenkomposition aufgenommen und von drei Seiten, nämlich von der Nordwand der Basilica und von zwei Anbauten (die man für Bibliotheken erklärt) wie in einem Hofe eingeschlossen. Ob der Bau ein Obergeschoß hatte und welcher Art, bleibt wie so manches andere ein Problem.

Von diesen Basiliken entnahmen bekanntlich die Christen wenigstens das Allgemeine der Raumanordnung und den Namen für ihre Gotteshäuser, da die heidnischen Tempel mit ihrem verhältnismäßig so kleinen Innern für die Aufnahme von ganzen Gemeinden nicht genügt haben würden. Das Mittelschiff, welches hier noch den Charakter eines mit Hallen umgebenen Hofes hat, scheint an andern Basiliken öfter bedeckt gewesen zu sein; die Christen gaben ihm ebenfalls sein Dach und erhoben die Perspektive gegen den Altar hin zur wichtigsten Rücksicht.

Von den Basiliken der guten römischen Zeit außerhalb der Hauptstadt ist die zu Herculaneum nach der Ausgrabung wieder zugeschüttet worden, dagegen die zu Pompeji, auch wegen ihres Alters, 2. Jahrh. v. Chr., bemerkenswert, noch so weit erhalten, daß sie einen lebendigen, künstlerischen Eindruck gibt. Sie war dreischiffig, das Mittelschiff nach jetziger Annahme bedeckt, von starken Säulen flankiert, die Seitenschiffe zweistöckig, unten mit ionischen Halbsäulen vor geschlossener Wand, oben mit korinthischen Halb- und Dreiviertelsäulen und Licht spendenden Öffnungen in der Wand. Die Seitenschiffe sind als Hallenumgang auch vorn und hinten herumgeführt. Das Tribunal ganz hinten bildete einen erhöhten Bau mit besonderer kleiner korinthischer Säulenhalle. Die perspektivische innere Ansicht muß eigentümlich reizend gewesen sein. Sehr interessant ist die Zusammensetzung der Säulen des Mittelschiffes und der unteren Säulen der Seitenschiffe aus konzentrischen Backsteinblättern, welche nach außen schon eine fertige Kannelierung darstellten, die nur noch des Stucküberzuges harrte. Die Halbsäulen an der Wand und das Zusammentreffen von Halbsäulen in den Ecken[1]) sind gleichsam Vorahnungen von Motiven, welche in der christlichen Architektur auf das bedeutungsvollste ausgebildet werden sollten. (Gegenüber das Gebäude der Eumachia und das Macellum, sog. Pantheon; von ersterem stammt die prachtvolle Türeinfassung mit dem von Tieren belebten Rankenwerk her, welche jetzt im Museum von Neapel den Eingang zur Halle des Jupiter bildet.)

Die Bestimmung der Basiliken als Börse, Stelldichein und Gerichtshalle war jedoch durchaus nicht an diejenige Form gebunden, welche in Rom und anderwärts die besonders übliche sein mochte. Wir er-

1) Diese u. a. auch am Herkulestempel zu Brescia.

fahren in der Tat, daß auch ganz abweichende Formen versucht wurden, je nach den Mitteln und dem Sinn des Baumeisters. Einen solchen Versuch erkennt man in dem sog. Friedenstempel zu Rom, einer von Maxentius (306—312) errichteten Basilika. Sie hat nur die dreischiffige Einteilung und die (jetzt nicht mehr sichtbare) hintere Nische[1]) mit der sonst üblichen Anordnung gemein; sonst aber ist es ein Gewölbebau, dessen weite Spannungen den lebhaftesten Verkehr einer großen Menschenmenge gestatteten, und zwar, des gewölbten Mittelschiffes wegen, bei jeder Witterung. Das hochbedeutende Wölbungssystem — drei Kreuzgewölbe der Länge nach in der Mitte und drei niedrige Tonnengewölbe auf jeder Seite — war schon früher im Thermenbau ausgebildet worden; gegenwärtig fehlt, auch an dem geretteten Teil, die Bekleidung, nämlich vortretende korinthische Säulen an jedem Hauptpfeiler. (Die eine noch vorhandene stellte Paul V. bei S. Maria maggiore auf.) Sie trugen das Gewölbe nur scheinbar, nicht wirklich, und deshalb vermißt sie auch das Auge nicht, so wenig als die (vermutliche) Säulenstellung längs der unteren Wände der drei Seitengewölbe; allein sie gewährten einst im ganzen einen gewiß prachtvollen Anblick. An und für sich war die ehemalige Marmorbekleidung, nach den Fragmenten zu urteilen, allerdings von geringer und lahmer Bildung; die Dekoration der Nische mit kleinen Wandnischen, die mit Säulchen eingefaßt waren, muß etwas fast Kindisches gehabt haben. Die Konsolen, welche diese Säulchen trugen, sind noch erhalten. — Die Kassetten der drei Seitengewölbe sind achteckig mit kleinen schrägen Zwischenquadraten, die der neueren Nische sechseckig mit kleinen Zwischenrauten, die des Hauptschiffes hatten, nach einem Fragment zu schließen, verschieden geformte Felder — alle aber zeigen, daß die Kassette ihre Eigenschaft als Abschnitt eines Deckenraumes mit der einfachen quadratischen Form zugleich abgelegt hatte und nur noch als Zierat wirken wollte. Das Licht kam durch die Fensterreihen der Seitenschiffe, hauptsächlich aber, wie in den Diokletiansthermen, durch die großen halbrunden Fenster oben im Mittelschiffe. Von der Vorhalle (gegen das Kolosseum zu) sind nur die Ziegelpfeiler erhalten.

Vielleicht gehören noch manche jetzt anders benannte Mauerreste im alten Italien zu den Basiliken. Eine leicht kenntliche Durchschnittsform ist bei dieser Gattung von Bauwerken so wenig zu verlangen als bei unseren jetzigen Börsen und Gerichtsgebäuden.

Von den **Gebäuden des öffentlichen Vergnügens** müssen zuerst die für Schauspiele bestimmten erwähnt werden, als eigentümlichste Gestaltungen des römischen Außenbaues, welcher ja bei den Tempeln von griechischen Mustern abhing. — Der Zweck und die Einrichtung

1) Ihre Grundmauern sind in den Gebäuden auf der Seite gegen das Kapitol hin noch vorhanden. Die jetzige Nische, am rechten Nebenschiff, ist ein etwas späterer Zusatz.

der Theater, Amphitheater und Zirken (sowie der gänzlich untergegangenen Naumachien und Stadien) wird hier als bekannt oder der Altertumskunde angehörig übergangen; wir haben es bloß mit der künstlerischen Form zu tun.

Diese bestand an der Außenseite der Theater und Amphitheater, vielleicht auch der Zirken, aus einer Bekleidung der runden oder elliptischen Wandfläche zwischen den Bogen der verschiedenen Stockwerke mit Halbsäulen und Gebälken der verschiedenen griechischen Ordnungen: der dorisch-toskanischen, der ionischen und der korinthischen, auf welche im einzelnen Fall (am Kolosseum) noch eine obere Wand ohne Maueröffnungen mit Pilastern von korinthischer Ordnung folgt. Die Griechen hatten ihre Theater in Talenden hineingelegt oder aus dem Felsen gehauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mußten sie von außen dekorieren.

Das Motiv, welches sie zu Grunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer großen Menschenmasse zuzumuten, daß sie sich durch zwei, drei Türen mit einer Breite von zwanzig Fuß im ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder daß sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten deshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der oberen Stockwerke nach sich, wo, streng genommen, bloße Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Türform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und faßte die Bogen mit ihren hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein. — Die moderne Baukunst ist hier hauptsächlich in die Schule gegangen und hat für die monumentale Bekleidung wie für die Verhältnisse ihrer Stockwerke sich immer von neuem an diese Vorbilder gewandt. Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellustheaters nachgebildet; aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Kolosseum.

Das durchgängig stark und meist völlig zerstörte Innere läßt u. a. hauptsächlich in Beziehung auf die Säulenhalle, welche oben ringsherum ging, der Phantasie freien Spielraum. An den Zirken möchte dieselbe besonders umständlich und prachtvoll gewesen sein.

a In Syrakus sind die Reste eines der herrlichen griechischen Theater erhalten, denen man die römischen im wesentlichen nachbildete; nur daß die Orchestra, d. h. der jetzt halbrunde mittlere Platz, nicht mehr den Bewegungen des Chores diente, sondern zu einer Art b von Parterre eingerichtet wurde. In Taormina sind die Backstein- c bauten der Scena römisch. In Rom ist von dem Theater des Pompejus nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts

neben S. Andrea della Valle kenntlich; aus dem marmornen Stadtplan des 3. Jahrh. ersieht man, daß die Scena reich mit Säulenstellungen geschmückt war, und aus anderen Nachrichten, daß oben auf dem Umgang ein Venustempel stand. — Von dem Marcellustheater ist dagegen noch ein herrlicher Rest des Außenbaues vorhanden, nämlich ein Teil der dorisch-toskanischen Ordnung, welche hier in Säule und Gebälk dem echten Dorischen nahe steht, und ein Teil der ionischen, ebenfalls noch von verhältnismäßig reiner Bildung. — Im übrigen Italien hat fast jede alte Stadt irgend einen Theaterrest aufzuweisen, allein meist in formloser Gestalt. Das kleine artige Theater von Tusculum (über Frascati) hat noch sein ziemlich wohlerhaltenes Inneres, während in Pompeji vom Theater und von dem daneben liegenden Odeon oder kleinen bedeckten Theater vieles Steinwerk, Säulen usw. der Scena geraubt worden sind. Das Theater von Herculaneum wird man in der Korknachbildung (im Museum von Neapel) besser würdigen als an Ort und Stelle, wo es gar keine Übersicht gewährt. Dasjenige von Fiesole (Faesulae) ist sowohl durch seine Lage als infolge neuerer Ausgrabungen eines kurzen Besuches würdig. Bedeutende Reste in Parma, Verona usw.

a b c d e f g

Von den Amphitheatern, einer rein römischen Schöpfung, für die Kämpfe von Gladiatoren und Tieren, besitzt Rom in seinem Kolosseum weitaus das mächtigste Beispiel. Die Reisehandbücher geben jede wünschenswerte Notiz, und der Eindruck der einen Außenseite (die Fassade 1895 völlig freigelegt) ist, wenn man sich in die Bogen der oberen Stockwerke Statuen hineindenkt und zwischen den Pilastern der obersten Wand eherne Reliefschilde befestigt, ein so vollständiger, daß wir kurz sein können. Die ganze Detailbildung ist, der riesenhaften Maße wegen, mit Recht höchst einfach; die unterste Ordnung hat z. B. keine Triglyphen mehr, die hier doch nur kleinlich wirken würden. Die Konsolen der obersten Wand, den Öffnungen im Kranzgesims entsprechend, dienten den Mastbäumen zur Stütze, an welchen das riesige Velarium oder Schattentuch befestigt war. Die Löcher am ganzen Außenbau entstanden vielleicht, als man im Mittelalter die eisernen Klammern raubte, welche die Steine verbanden (?). An den Bogen im Innern der Gänge fällt oft eine ganz krumme und schiefe Linie auf; wahrscheinlich wurden die betreffenden Teile aus rohen Blöcken erbaut und dann, weil sie unsichtbar bleiben sollten, nur nachlässig glatt gesägt. — Von den Stufen, Mauern und fraglichen Oberhallen des Innern ist bekanntlich wenig mehr vorhanden, während die zu plötzlicher Überschwemmung, auch wohl zu plötzlichem Erscheinen von Tieren und Menschen dienende Einrichtung der Arena wieder bloßgelegt ist.

h

Von den übrigen Amphitheatern Roms ist noch das sog. Amphitheatrum castrense, kenntlich in einem Teil der unteren und oberen

i

Ordnung, von trefflichem Ziegelbau (für Architekten von Wert; vom Porta S. Giovanni links hinauf, bei Santa Croce).

a Außerhalb Roms wird dem Amphitheater von Alt-Capua (S. Maria di Capoa) wegen eines nur kleinen, aber schönen Restes der zwei unteren Ordnungen und wegen einzelner noch besonders deutlich sichtbarer Einrichtungen um die Arena und unter ihr, die erste Stelle zuerkannt. — Das Amphitheater von Verona hat den Effekt der voll-
b kommen erhaltenen oder hergestellten Sitzreihen vor allen Gebäuden dieser Art voraus; allein von seiner äußeren Schale ist nur ein sehr kleiner Teil vorhanden (und vielleicht nie mehr vorhanden gewesen), der gerade hinreicht, um die Lust nach dem zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken. (Vgl. S. 32 Anm.) — Das Amphitheater
c von Pompeji kann seiner Kleinheit und architektonischen Bescheidenheit wegen neben diesen ungeheuren Massen nicht aufkommen. — In
d Lucca noch bedeutende Reste eines Amphitheaters und eines Theaters.
e — In Padua bloß der Umriß eines Amphitheaters, bei S. Maria dell'
f Arena. — In Pozzuoli sehr umfangreiche, aber formlose Trümmer.
g — S. Germano (unterhalb Monte Cassino) ein nahezu kreisrundes Amphitheater, das einzige dieser Art, indem sonst die Ellipse für das Aufstellen zweier Parteien in der Arena den Vorzug haben mußte. —
h Ein interessantes Amphitheater zu Syrakus. — Einzelne Reste überall, wo es Römer gab.

Die Zirken endlich sind mit einziger Ausnahme des Zirkus des
i Caracalla (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so daß man ihre Form höchstens aus dem Zug des Terrains, der Straßen und Gartenmauern um sie herum (wie beim Circus maximus in Rom) oder aus der Gestalt eines Platzes, der ihrem Umfange entspricht (wie beim
k Stadium Domitians, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur aus Erdwellen erkennt. Selbst an dem oben als erhalten genannten Zirkus (vor Porta S. Sebastiano) ist alles bauliche Detail mit der Steinbekleidung des Hallenbaues ringsum und der Langmauer (Spina) in der Mitte dahingegangen, so daß wir uns dabei nicht aufhalten dürfen. — Das gänzliche Verschwinden des Circus maximus (bis auf ein Stück der Rundung an der Mühle beim Judenkirchhof) gehört übrigens auch zu den Rätseln des römischen Mittelalters. Denn das Gebäude faßte auf seinen Sitzreihen fast das Doppelte von der Menschenzahl, die man für das Kolosseum berechnet, nämlich nach der geringeren Angabe 150 000 Menschen; es muß also nicht bloß die halbe Viertelstunde Länge, von der man sich noch jetzt überzeugen kann, sondern auch eine bedeutende Tiefe und Höhe gehabt haben, wenn für alle Zuschauer gesorgt sein sollte. Man fragt wiederum vergebens: wo geriet diese Masse von Baumaterial hin?

Wie die Gebäude für Schauspiele den römischen Außenbau charakterisieren, so sind die **Thermen** die größte Leistung des römischen Innenbaues.

Die öffentlichen Bäder von Pompeji, mag darin auf Stadtkosten oder gegen Eintrittsgeld gebadet worden sein, zeugen merkwürdig für den Luxus einer künstlerischen Ausstattung, die man ihm selbst in der kleinen Provinzialstadt verlangte: die Thermen hinter dem Forum; a die Stabianer Thermen oder Bagni nuovi; eine dritte Anlage am b Kreuzpunkt der beiden Hauptstraßen, der Stabianer und Nolaner Straße, war zur Zeit des Unterganges der Stadt noch im Bau begriffen. Die architektonische Behandlung ist hier, wo der Stuck so sehr das Übergewicht über den Stein hat, notwendig eine ziemlich freie; die Gesimse bestehen z. B. aus Hohlkehlen mit Reliefﬁguren; allein es geht doch ein inneres Gesetz des Schönen durch. Im Tepidarium, wo viele kleine Behälter, etwa für die Gerätschaften regelmäßiger Besucher, angebracht werden mußten, lieferte die Kunst jenes bewundernswerte Motiv von Nischen mit Atlanten, während wir uns im entsprechenden Fall gewiß mit einer Reihe numerierter Kästchen begnügen würden. Wie glücklich sind an dem Gewölbe die drei einfachen Farben weiß, rot und blau gehandhabt! Im Caldarium ist das Tonnengewölbe kanneliert, damit die zu Wasser gewordenen Dämpfe nicht niedertropfen, sondern der Mauer entlang abfließen sollten.

Doch dieses sind nur eigentliche Bäder, bestimmt für die tägliche Gesundheitspflege. Eine ungleich ausgedehntere Bestimmung hatten die Kaiserthermen, welche in Rom und in wichtigen Provinzialstädten zum Vergnügen des Volkes gebaut wurden. Diese enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Lokale für alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum Wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken (?), Gemäldegalerien, Skulpturen, zum Teil von höchstem Werte, auch wohl Wirtschaften verschiedener Art.

Von all dieser Herrlichkeit wird man jetzt, mit wenigen Ausnahmen, nur noch die Backsteinmauern finden, welche den inneren Kern des Baues ausmachten, diese freilich von so gigantischem Maßstab und in solcher Ausdehnung, auch wohl in so malerisch verwilderter Umgebung, daß in Ermangelung eines künstlerischen Eindruckes ein phantastischer zurückbleibt, den man mit nichts vertauschen noch vergleichen möchte.

Sobald das Auge mit dem römischen Bausinn einigermaßen vertraut ist, wird es auch in dieser scheinbaren Formlosigkeit die Spuren ehemaligen Lebens verfolgen können. Diese zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit Halbkuppeln (welche noch hier und da Reste ihrer Kassetten aufweisen), und in der An-

ordnung großer Kuppelräume. Diese sind hier entweder so von dem übrigen Bau eingefaßt, daß sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstoßen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluß für die Nischen im Innern. So sind die beiden beim Pantheon hervorgehobenen Unvollkommenheiten (S. 17) beseitigt. Daß übrigens diese Abwechselung der Wandflächen ein ganz bewußtes, emsig verfolgtes Prinzip war, beweisen auch die Außenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergibt Halbkreise, halbe Ellipsen, und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt. — Vollkommen ungewiß bleibt die Gestalt der Thermenfassaden; wir wissen nur so viel, daß das architektonische Gefühl der Römer auf den Fassadenbau überhaupt bei weitem nicht das unverhältnismäßige Gewicht legte, welches ihm die neuere Zeit beimißt. (Eine Ausnahme machen natürlich die Tempel, und nicht nur diese.) An den Caracallathermen soll „eine Säulenhalle“ den Haupteingang gebildet haben, und an S. Lorenzo in Mailand steht noch eine solche.

a

Von den zahlreichen Thermenbauten Roms erwähnen wir nur diejenigen, deren Reste einigermaßen kenntlich sind.

Die Thermen Agrippas hinter dem Pantheon gehören bei ihrer gänzlichen Zerstückelung und Verdeckung durch die Häuser der nächsten Gassen nicht unter diese Zahl. Zu einer Thermenanlage (oder Nympheum) gehörte auch das große zehneckige Kuppelgebäude mit dem irrigen Namen eines Tempels der Minerva medica, unweit von Porta maggiore. Welche Funktion dieser Raum in den Thermen hatte, wollen wir nicht erraten; genug daß hier, an einem Gebäude wahrscheinlich der späteren Kaiserzeit, die entscheidenden Veränderungen im Kuppelbau als vollendete Tatsache vor uns stehen: die polygone Form zu Gunsten des Anschlusses der unteren Nischen, so daß jedoch in der Kuppel selbst durch den Stucküberzug der Anschein der Halbkugelform beibehalten wird; merkwürdig ist auch die Ersetzung des Kuppellichtes durch Fenster über den Nischen. (Die Mitte der Kuppel, welche seit 1827 eingestürzt ist, erscheint in allen früheren Abbildungen als geschlossen.) So war schon um 260 n. Chr. das fertige Vorbild für die späteren Kuppelkirchen gegeben. — Von der vermutlichen Bekleidung des Innern mit Säulen und durchgehenden Gebälken ist nicht einmal eine Andeutung auf unsere Zeit gekommen. Der jetzt noch hier und da erhaltene Stuck möchte kaum der ursprüngliche sein.

b

c

Die Thermen des Titus und des Trajan, wunderlich durcheinander gebaut, geben in ihren jetzt noch zugänglichen Teilen einen Begriff, zwar nicht mehr von der längst ausgeraubten Prachtausstattung,

wohl aber von der gewaltigen Höhe der einst wie jetzt dunklen und auf künstliche Beleuchtung berechneten Gemächer. Der Grundriß ist, soweit man ihn verfolgen kann, der besonderen Umstände wegen nicht maßgebend.

a Architektonisch die bedeutendsten Thermen sind oder waren diejenigen des Caracalla. Vier Hauptmotive waren hier, wie es scheint, unvergleichlich grandios durchgeführt: 1. die großen, etwas oblongen Säle (oder wahrscheinlicher von Portiken umgebenen Höfe) an beiden Enden mit je einer Apsis zur Seite; die Decke ruhte, wo diese beiden Säle überhaupt bedeckt waren, auf Pfeilern und Säulen (Ephebeia); 2. die vordere Halle, der Breite nach von vier Säulenstellungen durchzogen (Frigidarium); 3. der mittlere Langraum (Tepidarium); 4. der runde Ausbau nach hinten, von dem nur die Ansätze vorhanden (Caldarium); zahlreicher Übergangsräume, Anbauten und Außenwerke nicht zu gedenken. Das Ganze lag so hoch, daß es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Wie sich das obere Stockwerk zwischen und über den Haupträumen hinzog, ist bei seiner fast gänzlichen Zerstörung schwer zu sagen. Um das Bild des wichtigsten Saales, des mittleren Langraumes, einigermaßen zum Leben zu erwecken, nehme man den Friedenstempel zu Hilfe, obschon er fast 100 Jahre neuer, demgemäß geringer und nichts weniger als identisch mit dem fraglichen Thermensaal gebildet ist; immerhin hat er das große Mittelschiff mit Kreuzgewölben und Oberfenstern und die drei mit Tonnengewölben sich anschließenden Nebenräume auf jeder Seite mit demselben gemein. Auch die Säulenbekleidung war wohl eine ähnliche; das Gewölbe der Basilika wie des Thermensaales trugen acht kolossale, dem Mauerwerk vorgelegte Säulen, während man annimmt, daß doch eine kleinere Säulenordnung mit Gebälke vor den Nebenräumen vorbeiging und sie vom Mittelschiff sonderte. — Die Säulen und die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen überhaupt wurden, zum Teil erst seit dem 16. Jahrh., zur Dekoration unzähliger moderner Gebäude verbraucht. — Erleuchtet waren die beiden großen Säle an den Enden dadurch, daß ein großer Teil des Raumes unter freiem Himmel lag, während die vordere Halle von vorn, der mittlere Langraum und ohne Zweifel auch der runde Ausbau von oben ihr Tageslicht empfingen.

b Die Thermen Diokletians auf dem Viminal waren der Masse nach denjenigen des Caracalla überlegen, lösten aber, wie es scheint, keines jener großen baulichen Probleme mehr, sondern bestanden eher aus Wiederholungen schon früher bekannter Baugedanken, die hier etwas müde nebeneinander auftreten. So finden sich unter den Außenwerken zwei Rundgebäude mit Kuppel, deren eines als Kirche S. Bernardo ziemlich wohlerhalten ist; die Nische der Tür und die des jetzigen Chores schneiden sich wieder mit der runden Hauptform so

unangenehm wie am Pantheon, mit welchem dieses Gebäude übrigens auch das Oberlicht gemein hat. (Die Kassetten achteckig, mit schrägen Quadraten dazwischen.)

Besonders charakteristisch für die Zeit des Verfalls ist der Kuppelraum hinter[1]) dem mittleren Langraume, welcher von der Höhe und Größe des entsprechenden Stückes im Bau Caracallas weit entfernt, ja zu einem ganz kümmerlichen Anbau verkleinert erscheint, der freilich nur als Verbindung zwischen dem mittleren Saale und einem ähnlichen beinahe ebenso großen verschwundenen dienen sollte, von dem nur noch die jetzige Eingangsnische erhalten ist. Der mittlere Langraum selbst ist in Gestalt des überaus majestätischen Quer-
a schiffes von S. Maria degli Angeli erhalten. Hier sind bekanntlich von den gewaltigen vortretenden Säulen noch acht ursprünglich und aus je einem Stück Granit; von den sie begleitenden je zwei Pilastern und dem Gebälk scheinen wenigstens viele Teile alt, und das Kreuzgewölbe, eins der größten in der Welt, ist sogar völlig erhalten, wenn auch mit Einbuße seiner Kassetten. Auch die Oberfenster zeigen noch ihr echtes Halbrund, nur vergipst. Die Nebenräume, welche dieselbe Stelle einnahmen wie diejenigen im Mittelraume der Caracallathermen und einst ohne Zweifel ebenfalls durch vorgesetzte Kolonnaden vom Hauptraum getrennt waren, sind durch den Umbau Vanvitellis gänzlich abgeschnitten worden, nachdem noch der Umbau Michelangelos sie geschont und zu Kapellen bestimmt hatte. Für die Bildung des Details ist, der allgemeinen Gipsüberarbeitung wegen, nicht leicht einzustehen, selbst an den sieben echten marmornen Kapitälen nicht, welche teils korinthisch, teils von Kompositordnung sind. Das Bezeichnende bleibt immerhin, daß möglichst viele Glieder des Gebälkes und Gesimses in wuchernde Verzierung umgewandelt sind, und daß die Konsolen und ihre Kassetten bei ihrer kleinen und matten Bildung völlig von dem darüber vorgeschobenen Kranzgesims verdunkelt werden. Ob an den Flachbogen, welche die beiden Eingänge des Schiffes bedecken, die Dekoration alt ist, können wir nicht entscheiden; in dem jetzigen Chor ist fast alles modern. Die übrigen Räume sind allen Steinschmuckes entblößt und meist sehr ruiniert.

b (Was als „Thermen Konstantins" im Garten des Palazzo Colonna gezeigt wird, sind Reste eines gewaltig hohen Gebäudes von ungewisser Bestimmung. Die echten Thermen Konstantins sind im 17. Jahrh. beim Bau des Palazzo Rospigliosi untergegangen.)

c Diesen Kaiserthermen mochten die Bäder von Bajä wenigstens nachgebildet sein, wenn sie auch nicht von Imperatoren erbaut sein sollten. Wir meinen jene kolossalen Reste, welche man jetzt als Tempel

1) D. h. für den jetzigen Zugang vorn, so daß dieser runde Raum die Vorhalle von S. Maria degli Angeli bildet. Die jetzt verschwundene Vorderseite lag in der Richtung gegen das prätorianische Lager hin.

des Merkur, der Diana und der Venus benennt, und welche offenbar Thermenräume waren. Das gewaltige Achteck des Venustempels mit den noch erhaltenen Teilen der Kuppel erinnert unmittelbar an die sog. Minerva Medica.

(Die früher für einen antiken Thermenbau angesehene Anlage von S. Lorenzo in Mailand gilt, mit Ausnahme der antiken Vorhalle, für altchristlich.) a

Zahlreiche andere Thermenreste in den übrigen Städten Italiens bieten keine hinlänglich erhaltenen Formen mehr dar. Auch die Nympheen oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurierenden Phantasie als in kenntlichen Überbleibseln fort. Man hält z. B. die große Backsteinnische im Garten von S. Croce in Gerusalemme zu Rom für ein solches Nympheum. Sicherer ist dies bei der sog. Grotte der Egeria, welche weniger um ihres geringfügigen Nischenwerkes als um ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung willen den Besucher auf immer fesselt. Und diese Grotte ist nur eine von vielen, die das liebliche Tal zierten und nun spurlos verschwunden sind. — Auch am Emissar des Albaner Sees ist ein Quaderbau, gleich einem Nympheum, erhalten. — Ebenso ist das niedliche Tempelchen über der Quelle des Clitumnus (an der Straße zwischen Spoleto und Foligno, „alle Vene") nur eins von den vielen, die einst von dem schönen, bewaldeten Abhang niederschauten. Trotz später und unreiner Formen (z. B. gewundene und geschuppte Säulen u. dgl.) ist es doch wohl noch aus heidnischer Zeit und mit den christlichen Emblemen erst in der Folge versehen worden.[1] Der Architekt kann sich kaum eine lehrreichere Frage vorlegen als die: woher dem kleinen, nichts weniger als mustergültigen Gebäude seine unverhältnismäßige Wirkung komme. b c d e

---

Die römischen **Häuser, Villen** und **Paläste** bilden schon in ihrer Anlage einen durchgehenden Kontrast gegen die modernen Wohnbauten. Letztere, sobald sie einen monumentalen Charakter annehmen, nähern sich dem Schlosse, welches im Mittelalter die Wohnung der höheren Stände war und sich nur allmählich (wie z. B. Florenz beweist) zum Palast im modernen Sinne, d. h. doch immer zu einem geschmückten Hochbau von mehreren Stockwerken, ausbildete; eine Form, welche dann ohne alle Not auch für die modernen Landhäuser beibehalten wurde. Der Hauptausdruck des ganzen Gebäudes ist die Fassade. Bei den Alten war diese eine Nebensache; in Pompeji haben selbst Gebäude, wie z. B. die Casa del Fauno, nach außen f

1) Vielleicht in christlicher Zeit aus den Fragmenten der umliegenden Heiligtümer zusammengebaut, da wenigstens die christliche Inschrift mit der übrigen Steinarbeit gleichzeitig scheint.

nur glatte Mauern oder auch Buden, und von den Wohnungen der Großen in Rom selbst darf man wenigstens vermuten, daß der Schmuck der Vorderwand mit dem Vestibulum nur eine ganz bescheidene Stelle einnahm neben der Pracht des Innern. — Sodann war bei den Alten der Bau zu mehreren Stockwerken in der Regel nur eine Sache der Not, die man sich in großen Städten gefallen ließ, wo irgend möglich aber vermied. Wer Platz hatte, oder gar wer auf dem Lande baute, legte die einzelnen Räume zu ebener Erde rings um Höfe und Hallen herum an, höchstens mit einem einzigen Obergeschoß, welches überdies fast bloß geringere Gemächer enthielt und nur einzelne Teile des Baues bedeckte. Plinius d. J. gibt hierüber in der Beschreibung seiner laurentinischen Villa ein vollständiges Zeugnis. Unebenes Terrain benutzte man allerdings zu mehrstöckigen Anlagen, wie die a Kaiserpaläste auf dem Palatin und die Villa des Diomedes bei Pompeji beweisen; allein Reiz und Schönheit solcher Bauten lagen ohne Zweifel nicht in einer großen Gesamtfassade, sondern in dem terrassenartigen Vortreten der unteren Stockwerke vor die oberen. Luft und Sonne lagen den antiken Menschen mehr am Herzen als uns; er liebte weder das Treppensteigen noch die Aussicht auf die Straße, welche uns so viel zu gelten pflegt.

Die Ermittelung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben es nur mit dem künstlerischen Eindruck der erhaltenen Gebäude zu tun. Die Fassade war bei den pompejanischen Bauten, wie gesagt, den Buden aufgeopfert. Innen aber herrscht ein Reichtum perspektivischer Durchblicke, welcher bei jedem Besuch der Stadt einen neuen, unerschöpflichen Genuß gewährt. Allerdings sind an den beiden mit Säulen- oder Pfeilerhallen umgebenen Höfen, dem Atrium und dem Peristylium, die einst hölzernen Gebälke sämtlich verschwunden; dafür hemmt auch keine Zwischentür, kein Vorhang mehr den Durchblick. Die Farbigkeit der Stucksäulen, weit entfernt, sich bunt auszunehmen, steht in völliger Harmonie mit der baulichen und figürlichen Bemalung der Wände, von welcher in besonderen Abschnitten (siehe Seite 50 u. folg., und: Antike Malerei) die Rede sein wird. Denkt man sich außerdem die vielen plastischen Bildwerke, die kleinen Hauskapellchen, die Brunnen im Gartenhof des Peristyliums, die grünen Lauben und die ausgespannten Schattentücher über einzelnen Räumen hinzu, so ergibt sich ein Ganzes, welches zwar keine nordische, aber eine beneidenswerte südliche Wohnlichkeit und Schönheit hat. — Sehr fraglich bleibt immer die Beleuchtung der meisten Gemächer um die Höfe herum, da der Oberbau fast durchgängig nicht mehr vorhanden ist und Fenster sich nur äußerst selten finden. Durch die Tür nach dem Hofe konnte nur ein sehr ungenügendes Licht hereindringen, da die bedeckte Halle vor der Tür den besten Teil vorwegnahm. Und doch können die zum

Teil so vortrefflichen Malereien des Innern weder bei Lampenschein ausgeführt noch dafür berechnet sein. Ein Oberlicht, etwa als Dachöffnung mit einer kleinen Lanterna oder Loggia bedeckt zu denken, würde wohl am ehesten die Schwierigkeit lösen.[1]) Jedenfalls ist es bezeichnend, daß alle Nebengemächer, die einzelnen Hausgenossen oder besonderen Bestimmungen zugewiesen waren, neben den Familienräumen: dem Tablinum und dem Triclinium, zurückstehen, und daß die Hallen der eigentliche Stolz des Hauses waren. Es wäre unbillig, an ihren Säulen eine strenge griechische Bildung zu erwarten, da die Örtlichkeit sowohl als die bescheidenen Umstände der Besitzer die Anwendung des Stucks verlangten, dieser aber die Formen auf die Länge immer demoralisiert; man darf im Gegenteil den Schönheitssinn bewundern, welcher noch immer mit verhältnismäßig so großer Strenge an dem einst für schön Erkannten festhielt. An konvexen Kannelierungen, an vortretenden Dreiviertelsäulen, an dem öfter genannten ionischen Bastardkapitäl, an achteckigen Pfeilern, sowie an vielen anderen bedenklichen Formen soll zwar das Auge sich nicht bilden, aber auch nicht zu großen Anstoß nehmen, sondern erwägen, von welchem großen, reichfarbigen Ganzen dieses einst bloße Teile waren, und wie sich die Einzelheiten gegenseitig teils trugen, teils aufwogen. Wie sehr bereitet schon die einfache Mosaikzeichnung des Bodens auf den architektonischen Reichtum vor.[2])

Einen Prachtbau mit strengeren Formen findet man wohl nur in der „Casa del Fauno"; den eigentümlichen pompejanischen Zauber aber gewähren in hohem Grade z. B. auch die „Casa del poeta tragico", die schöne Gartenhalle der „Casa de' capitelli figurati", die „Casa del Labirinto" und die „Casa di Pansa" mit ihrem prächtigen Peristylium, die „Casa di Lucrezio" mit dem so niedlichen hinteren Raum für Brünnchen, Statuetten und etwa einer Rebenlaube, die „Casa di Meleagro", eine der großräumigsten, die besonders gut erhaltene neu ausgegrabene Casa dei Vettii mit ihrem schönen Peristyl und so viele andere Häuser. Denn Pompeji ist aus einem Guß, und bisweilen gewährt auch ein geringes Haus irgend eine architektonische Wirkung, die zufällig dem kostbarsten fehlt. — Von den Landhäusern ist die sog. Villa des Diomedes reich an Räumen aller Art und Anordnung, unter welchen sich auch ein halbrund abgeschlossenes Triclinum mit Fenstern findet; für den Effekt des Ganzen ist das Studium der

1) Ein Beispiel abgebildeter loggienartiger Architektur mit Oberlichtfenstern in der „Casa di Castore e Polluce". Das Atrium und mit ihm die anstoßenden Haupträume wurden durch die obere Öffnung des Compluviums beleuchtet; die an die Straße stoßenden Zimmer hatten vielfach kleine, hoch angebrachte Lichtöffnungen.

2) An einem Hause der Strada dell' Abbondanza das Motiv abwechselnder Giebel und Stichbogen als Fensterbekrönung.

a öfter versuchten Restauration unentbehrlich. — In Herculaneum ist wenigstens eine schöne Villa vollständig aufgedeckt. — Als Ergänzung zu diesen Bauten betrachte man die vielen kleinen Veduten in den Wanddekorationen zu Pompeji und im Museum von Neapel; sie stellen, zum nicht geringen Teil, Landhäuser und Paläste meist am Meeresstrand dar, allerdings nicht bloß wie sie waren, sondern wie die vergrößernde Phantasie sie gern gehabt hätte; außerdem besonders reiche Hafenansichten.

b Am Strand von Pozzuoli, Bajä und weiter hinaus liegen die meist völlig entstellten Trümmer zahlloser Landhäuser, als deren Eigentümer man einige der berühmtesten Namen des römischen Altertums aufzuzählen pflegt. Die merkwürdigsten sind die ins Meer hinaus gebauten, von welchen man noch im Wasser die Fundamente und in jenen Abbildungen wenigstens die ungefähre Gestalt sieht.

c Von den Trümmern der Bauten des Tiberius auf Capri zeigt die Villa Jovis durch ihre für das 1. Jahrh. ziemlich nachlässige Konstruktion, daß der alte Herr rasch fertig werden und bald genießen wollte.

In und um Rom[1]) nehmen Paläste und Villen einen größeren Charakter an und gehen in einzelnen Prachtbestandteilen weit über das bloß Wohnliche hinaus. Wir können das Einzelne an den Ruinen d dieser Art in Tusculum, bei Tibur, in Ostia, Subiaco usw. nicht verfolgen, da der jetzige Trümmeranblick bei weitem mehr wegen des malerischen als wegen des kunsthistorischen Wertes geschätzt wird. e Bei der Villa des Mäcenas vergißt man darüber, wie das Wasser des Anio ihre Bogen durchströmt, den ehemaligen Grundplan und selbst den Eigentümer. Von den hierher gehörenden Kaiserbauten ist der f Palatin mit seinen Trümmern das Wichtigste. Die Ausgrabungen g der ehemaligen Orti Farnesiani haben fast alles bloßgelegt, was von der kolossalen Anlage noch erhalten war. Die Karte der Ausgrabungen und die überall aufgestellten Tafeln geben — vielleicht zu viel — Auskunft über die Bestimmung der Räume. Am besten er-h halten sind die Reste der sog. Casa di Livia: Eingang, Atrium, und vier auf dasselbe mündende Zimmer mit ausgezeichneten Wandgemälden. Die wegen ihrer prächtigen malerischen Wirkungen einst berühmten unterirdischen Räume der Villa Mills (Spada, jetzt Nonnenkloster) sind unzugänglich. — In den jetzt vorzugsweise so benannten Palazzi de' Cesari: eine ungeheure Masse von Ruinen, zum Teil riesiger Dimensionen, darunter das Stadium mit einer Nische, welche noch ihre Kassetten hat. Vorbauten gegen den Circus maximus, dessen Spiele von hier wie von Logen aus beschaut werden konnten (das meiste wohl

1) Die Anordnung der Privathäuser in Rom erscheint dem kapitolinischen Stadtplan zufolge den pompejanischen sehr ähnlich, wie auch die bei den Cara-* callathermen neuerlich ausgegrabene sog. Casa di Asinio Polione beweist.

aus der Zeit Domitians); die große Doppelreihe von Gewölben gegen den Caelius zu ein bloßer Unterbau, über welchem erst der Palast (vielleicht des Septimius Severus) sich erhob. Die Wasserleitung, welche in diesem System von Palästen die Brunnen und Bäder versah, ist noch in einigen mächtigen Bogen erhalten.[1]) Die umfassenden, auch hier ausgeführten Ausgrabungen haben viele Räume bloßgelegt und viel von den malerischen Reizen der Ruinen zerstört. Die Reste von Dekorationen sind durchgehends gering.

a Von dem Palast und den Gärten des Sallust (hinter Piazza Barberina beginnend) hat sich etwa so viel gerettet, daß man mit Hilfe der Nachrichten sich ein glänzendes Gedankenbild des Ganzen entwerfen kann.

b Von dem Palast des Scaurus auf dem caelischen Berge hat bekanntlich Mazois in einem angenehmen Buche (das in allen Sprachen vorhanden ist) wirklich ein solches Gedankenbild aufgestellt, an Ort und Stelle ist indes kein Stein davon nachzuweisen.

c Die Villa Hadrians unterhalb Tivoli verlangt in ihrem jetzigen Zustande, nach dem totalen Verlust ihrer Steinbekleidung und ihrer Säulenbauten, eine starke Phantasie, wenn man die einzelnen, meist nicht sehr bedeutenden Räume noch für das erkennen soll, was sie einst waren. Hadrian hatte hier die berühmtesten Örtlichkeiten der alten Welt im kleinen nachahmen lassen und auch von den Gattungen des römischen Prachtbaues immer je ein kleines Spezimen errichtet, das Ganze in einem Umfange von mehr als einer Stunde. Wenn andere Bauherren ähnliche Phantasien ausführten, so läßt sich denken, wie schwer gewisse Ruinen römischer Villen und Paläste einleuchtend zu erklären sein müssen. Annähernd zuverlässig läßt sich im Geiste nach den neueren Ausgrabungen das sog. teatro maritimo restaurieren, ein Rundbau, von dem sich eine Reihe von Säulen und sonstigem architektonischen Detail erhalten hat. (Die Bestimmungen der Karte von Fea sind von zweifelhafter Richtigkeit.)

d Von den zum Teil riesenhaften und äußerst ausgedehnten Villentrümmern der römischen Campagna scheint das Rundgebäude „Tor de' Schiavi" der Überrest einer sehr namhaften Anlage der Gordiane (3. Jahrh.) zu sein. — Ungeheuere Räume auf einem noch kenntlichen Grundplan findet man namentlich in der sog. Roma vecchia. — Die e

1) Bei diesem Anlaß bemerke man den römischen Gebrauch großer Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. hier als Kaiserloge gegen den Zirkus dient. Man findet sie wieder an der (jetzigen) Vorderseite der Diokletiansthermen usw.; dann in christlicher Zeit am Palast des Theoderich zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von S. Marco zu Venedig; in häufiger und sehr kolossaler Anwendung an den Bauten des Islams, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des Giardino della Pigna (im Vatikan) erhoben.

a Villa Domitians umfaßt gegenwärtig den Raum des Städtchens Albano und der Landgüter an dessen Westseite, gewährt aber nirgends mehr ein Bild des ehemaligen Bestandes, so zahlreich und groß angelegt auch die einzelnen Trümmerstücke sind. — Wie die Kaiserthermen mehr als bloße Thermen, so waren die Kaiservillen auch etwas anderes als bloße Villen, vielmehr ein Inbegriff vieler einzelner Prachtbauten verschiedenster Art und Gestalt.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man sich die **Dekoration,** namentlich den reichen farbigen Schmuck hinzudenkt. Fürs erste wurden bis in die römische Zeit einzelne Teile des Baugerüstes selbst, der Gebälke, Giebel usw., mit kräftigen Farben bemalt, und wenn auch an den Tempelresten Roms keine Spuren von Farben mehr gefunden werden, so sprechen doch die blauen und roten Zieraten auf dem weißen Stuck der pompejanischen Säulen und Gesimse, ja oft die totale Bemalung derselben unwiderleglich für eine wenigstens in der ersten Kaiserzeit durchaus übliche, sehr weitgehende Polychromie. Gewiß nahm diese in der Kaiserzeit bedeutend ab, indem ein immer wachsender, bis zur Verwirrung und Verwilderung führender Reichtum gemeißelter Zieraten ihre Stelle vertrat; auch die zunehmende Vorliebe für farbige Steinarten mußte ihr Konkurrenz machen.

Zweitens war schon in der späteren griechischen Kunstepoche die sog. Skenographie aufgekommen, eine Bemalung der glatten Wände, auch wohl der Decken und Gewölbe, mit architektonischem und figürlichem Zierat. Was von dieser Art in römischen Tempeln vorkam, wollen wir nicht ergründen; erhalten sind in Rom, außer den Gräbern b an der Via Latina mit interessanter Stuck- und Farbendekoration, schwebenden Seetieren, Nymphen, Genien, eingerahmten Gemälden usw., c nur wenige Fragmente in profanen Gebäuden, z. B. in den Titusthermen, deren Malereien man freilich jetzt, da Luft und Fackelrauch es entstellt, besser aus den (übrigens nicht immer ganz stilgetreuen) Abbildungen kennen lernt. Älter und besser erhalten sind die Fresken in den oben erwähnten Zimmern der sog. Casa di Livia auf dem d Palatin, die in der Villa der Livia bei Prima Porta und die e im Museo delle Terme aufgestellten aus dem Hause im Garten der Farnesina am Tiber (s. u. Malerei). Dagegen sind teils in f Pompeji an Ort und Stelle, teils im Museum zu Neapel eine große Anzahl von Wanddekorationen mehr oder minder vollständig gerettet, die uns der Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 zum Geschenk gemacht hat.

Das Figürliche wird bei Anlaß der Malerei besprochen werden; hier handelt es sich zunächst um die architektonisch-dekorative Bedeutung dieses wunderbaren Schmuckes.

Man wird sich bei einiger Aufmerksamkeit sofort überzeugen, daß kein einziger Zierat sich zweimal ganz identisch wiederholt, daß also

die Schablone hier so wenig als an den griechischen Vasen (s. u.) zur Anwendung gekommen sein kann. Ich glaube behaupten zu dürfen, daß die Maler mit Ausnahme des Lineals, Zirkels und Meßzeuges kein erleichterndes Instrument brauchten, daß sie also mit Ausnahme der geraden Striche, einiger Kreislinien und der wichtigeren Proportionen alles mit freier Hand hervorbrachten. Ihre Fertigkeit in der Produktion war zu groß; sie arbeiteten ohne Zweifel schneller so als mit jenen Hilfsmitteln die jetzige Dekoration. Mit den Stuckornamenten verhielt es sich nicht anders; das ist sehr deutlich an den Resten der Deckendekorationen im Thermenmuseum in Rom, den schönsten, die wir besitzen, zu sehen; oder man verfolge im Tepidarium der Thermen von Pompeji z. B. den großen weißen Rankenfries, und man wird die sich entsprechenden Pflanzenspiralen (je die vierte) jedesmal abweichend und frei gebildet finden. Das kleine Gesims unten daran ist allerdings mit einem sich wiederholenden Modell geformt, da hier die Anfertigung von freier Hand eine gar zu nutzlose Quälerei gewesen wäre. Die Künstler aber, um die es sich hier handelt, waren zum größten Teil wenigstens bloße Handwerker einer nicht bedeutenden Provinzialstadt. Sie haben ganz gewiß die Fülle der herrlichsten Ziermotive so wenig erfunden, als die besseren Figuren und Bilder, die sie dazwischen verteilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unsäglich leichten, kühnen und schönen Rezitieren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Teil des allverbreiteten Grundkapitals der antiken Kunst.

Eine solche Dekoration konnte allerdings nur aufkommen bei der Bauweise ohne Fenster, die uns in Pompeji so befremdlich auffällt. Die Malerei verlangte die ganze Wand, um zu gedeihen. Weniges und einfaches Hausgerät war eine weitere Bedingung dazu. Wer im Norden etwas ähnliches haben will, muß schon einen Raum besonders dazu einrichten und all den lieben Komfort daraus weglassen.

Der Inhalt der Zieraten ist im ganzen der einer idealen perspektivischen Erweiterung des Raumes selbst durch Architekturen und einer damit abwechselnden Beschränkung durch dazwischen gesetzte Wandflächen, die wir der Deutlichkeit halber mit unseren spanischen Wänden vergleichen wollen. An irgend eine scharf konsequente Durchführung der baulichen Fiktion ist nicht zu denken; das Allgemeine eines gefälligen Eindruckes herrschte unbedingt vor.

Die Farben sind bekanntlich (zumal gleich nach der Auffindung) sehr derb; das kräftigste Rot, Blau, Gelb usw.; auch ein ganz unbedingtes Schwarz. Auf eine dominierende Farbe war es nicht immer abgesehen; rote, violette, grüne Flächen bedecken nebeneinander dieselbe Wand. Ungleich auffallender ist, daß man durchaus nicht immer die dunkleren Flächen unten, die helleren oben anbrachte. Eine Reihe von Stücken einer sehr schönen Wand (Museum) beginnt unten mit einem

4*

gelben Sockel, fährt fort mit einer hochroten Hauptfläche und endigt oben mit einem schwarzen Fries; freilich findet sich gewöhnlich das Umgekehrte.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist nun eine sehr verschiedene, je nach dem Sinn des Bestellers und des Malers.[1]) In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl[2]) als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten die Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten (für die vielfach die Bühnendekoration die Anregung gegeben hat) zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftsbilder finden sich teils ebenfalls in der Mitte der farbigen Flächen, teils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, hingespannt.

Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite; wir wollen nicht sagen „vergeistigte", weil der Zweck doch nur ein leichtes, angenehmes Spiel ist, und weil die wahren griechischen Bauformen einen ernsten und hohen Sinn haben, von welchem hier gleichsam nur der flüchtige Schaum abgeschöpft wird. Immerhin aber werden wir diese Dekoratoren für die Art, ihren Zweck zu erreichen, schätzen und bewundern. Sie hatten ganz recht, keine wirklichen Architekturen mit wirklicher, auf Täuschung abgesehener Linien- und Luftperspektive abzubilden. Dergleichen wirkt, wie so viele Beispiele im heutigen Italien zeigen, neben echten Säulen und Gebälken doch nur kümmerlich und verliert bei der geringsten Verwitterung allen Wert, während die idealen Architekturen dieser alten Pompejaner, selbst mit ihrer abgeblaßten Farbe, auf alle Jahrhunderte Auge und Sinn erfreuen werden.

Säulchen, Gebälke und Giebel nämlich sind wie aus einem idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiszenz in Betracht kommen.[3]) Die Säulchen

1) Und je nach der Entstehungszeit; denn das, was erhalten ist, verteilt sich auf einen Zeitraum von mehreren Generationen, in der Geschmack und Mode gewechselt haben; die hier gegebene Charakteristik bezieht sich im wesentlichen auf die in den letzten Jahren vor der Verschüttung Pompejis entstandenen Dekorationen.

2) Ob das Kolorit dieser Gemälde wirklich in einem durchgehenden Verhältnis steht zu der roten, grünen usw. Farbe des entsprechenden Wandstückes, wage ich nicht zu entscheiden. Gerade die besten Gemälde haben durch die Übertragung in das Museum von Neapel ihren Zusammenhang mit der Wandfarbe eingebüßt.

3) Die reine gotische Dekoration folgt hierin ganz anderen Gesetzen; sie ist fast durchgängig (an Wandzieraten, Stühlen, selbst feinen Schmucksachen) streng architektonisch gedacht und wiederholt überall ihre Nischen, Sockel, Fenster, Streben, Pyramiden und Blumen im kleinsten Maßstab ähnlich wie im größten. Sie bedurfte jener besonderen Erleichterung vom Stoffe nicht wie die antike, weil durch ihr inneres Gesetz der Entwicklung nach oben der Stoff bereits überwunden ist. An den Chorstühlen, Altären usw. der späteren Gotik kommt

werden teils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Kannelierungen, teils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie an vielen Kandelabern; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale ringsum gelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloß mit einer Reihe von Konsolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesims versehen. Diese Leichtfertigkeit spricht sich auch in den Giebeln aus, welche nach Belieben gebrochen, halbiert, geschwungen werden. Wo es sich um Untensicht und Schiefsicht, z. B. beim Innern von Dächern usw., handelt, scheint die Perspektive oft willkürlich und falsch, man wird sie aber in der Regel dekorativ richtig empfunden nennen müssen.

Der besondere Schmuck dieser idealen, ins Enge und Schlanke zusammengerückten Architektur sind vor allem schöne Giebelzieraten. Man kann nichts Anmutigeres sehen als die blasenden Tritone, die Viktorien, die mit dem Ruder ausgreifende Skylla, die Schwäne, Sphinxe, Seegreife und andere Figuren, welche die zarten Gesimse und Giebel krönen. Dann finden sich Gänge, Balustraden, auf welchen Gefäße, Masken u. dgl. stehen, und ein (mit Maßen angewandter) Schmuck von Bogenlauben und Guirlanden. Letztere hängen oft von einem kleinen goldenen Schilde zu beiden Seiten herunter.[1]) — Es gibt auch einzelne Beispiele einer mehr der Wirklichkeit sich nähernden Perspektive, mit Aussichten auf Tempel, Stadtmauern u. dgl. (so im Hause der Livia auf dem Palatin, im Museum zu Neapel und in den hinteren Räumen der Casa del Labirinto zu Pompeji); allein im ganzen hat die oben dargestellte Behandlung, die nicht lange vor der Verschüttung der kampanischen Städte erst Mode geworden war, das große Übergewicht. In einzelnen Beispielen (Museum, Stabianer Thermen) ist die ganze Architektur und einige Teile der sonstigen Dekoration von hellem Stuck erhaben aufgesetzt, wirkt aber so nicht gut.

a b c d

Der Hintergrund dieser phantastischen Baulichkeiten ist teils weiß, teils himmelblau, auch wohl schwarz, und kontrastiert sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besonderen schmalen Zwischenfeldern leichtere Arabesken, Hermen, Kandelaber, Thyrsusstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wußten sehr wohl, daß eine reiche Dekoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden sein muß. Der Sockel ist meist als

es alsdann allerdings noch zu einer Umdeutung der Formen ins Überschlanke und Durchsichtige, welche einigermaßen der pompejanischen Dekoration analog ist.

1) Vielleicht nur eine veredelte Reminiszenz der Eimerkette, welche von ihrer Rolle herunterhängt. Man wird erst spät inne, aus wie kleinen Motiven die Kunst Zierliches und selbst Schönes zu schaffen weiß.

Fläche behandelt und enthält entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen, oder, auf besonders eingerahmtem dunklen Grunde, Masken mit Weinlaub, auch wohl (auf Treppen liegend mit Fruchtschnüren ringsum) fabelhafte Tiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. — Über der Hauptfläche ist der oberste Teil der Wand meist mit geringerer Liebe (auch wohl von geringerer Hand) verziert. Allerdings entwickelt sich bisweilen erst hier das weiter unten begonnene Giebel- und Guirlandenwesen auf hellem Grunde zum größten Reichtum; oft aber nehmen kindliche Darstellungen von Gärten und Laubgängen oder sog. Stillleben (tote Küchentiere, Fische, Früchte, Geschirr, Hausrat usw.) diese Stelle in Beschlag. (Wenn man eine Lichtöffnung in der Mitte der Decke annimmt, so erklärt sich die geringere malerische Behandlung dieser oberen Wandteile, welche das schlechteste Licht genossen, ganz einfach.)

Den Zusammenhang dieses köstlichen Ganzen empfindet man am a besten im Macellum (sog. Pantheon) zu Pompeji, wo von zwei Wänden beträchtliche Stücke der Malereien ganz erhalten sind. Am Sockel: gelbe vortretende Piedestale mit schwarzen Füllungen, zum Teil mit gelben Karyatiden; an der Hauptfläche: ein hinten durchgehender roter Raum mit prächtigen Architekturen und Durchblicken ins (helle) Freie, davorgestellt große schwarze Wände mit Guirlanden und Mittelbildern (Theseus und Äthra, Odysseus und Penelope usw.); vor die Säulen sind unten, wie in der Regel, kleine Landschaften eingesetzt; die Architekturen selbst sind mit Gestalten von Dienern, Priesterinnen usw. trefflich belebt; am oberen Teile der Wand: teils Durchblicke ins (blaue) Freie mit Gestalten von Göttern, teils Stillleben auf hellem Grunde. — Rafaels Loggien daneben gehalten, kann man im Zweifel bleiben, welcher Eindruck im ganzen erfreulicher sei.

Von dieser Prachtarbeit führt eine große Stufenreihe abwärts bis zu den einfachen Arabesken, Säulchen und Giebelchen, welche rot und rotgelb auf weißem Grunde die Kaufläden, Nebengemächer und Gänge der geringeren Häuser verzieren. Wir wollen nur einige Gebäude namhaft machen, in welchen die Skenographie ihre Gesetze besonders deutlich offenbart.

b Im „Haus des tragischen Dichters“ sind mehrere Gemächer besonders schön und belehrend. Eines: Architekturen auf weißem Grunde, dazwischen rote und gelbe Flächen mit eingerahmten Bildern, darüber ein Fries mit Wettkämpfen und dann noch leichtere Ornamente, beides auf hellem Grunde. — Anderswo: die schlanke Architektur besonders reizend zu halbrunden Hallen geordnet. — Im sog. Eßzimmer: über schwarzem Sockel und violettbraunem Obersockel gelbe Hauptflächen auf trefflichen Bildern, dazwischen Architekturen auf himmelblauem Grunde, die Rohrsäulen ausgehend in Figuren (als bewegte Karyatiden); oben freiere Figuren und Ornamente auf gelbem Grunde.

In der „Casa di Lucrezio“ an den Wänden des Atriums zierliche kleine Tempelfronten mit Durchblicken auf himmelblauem Grunde. a

In der „Casa di Castore e Polluce“ mehrere Gemächer mit reichem Zierat auf lauter weißem Grunde: die Figuren teils schwebend in der Mitte der Flächen, teils als Bewohner der Architekturen angebracht. In anderen Räumen zwischen braunroten Architekturstücken blaue Zwischenflächen mit sehr zerstörten, aber ausgezeichneten Bildern. b

In der „Casa dei Vettii“ reiche, nicht sehr geschmackvolle Dekoration im Peristyl ähnlich den Malereien im Macellum und in der Casa di Castore e Polluce. Neben dem Peristyl ein Triclinium mit feineren Ornamenten auf Zinnobergrund und niedlichen kleinen Friesbildern. c

In der „Casa di Meleagro“ mehrere Zimmer mit einer dominierenden Farbe, was sonst wenig vorkommt; ein gelbes, ein rotes, ein blaues Zimmer; oben durchgängig Architekturen mit Füllfiguren auf weißem Grunde. Das Triclinium ganz gelb, die Ornamente bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben. Die Halle um den Garten dagegen: braunroter Sockel mit natürlichen Pflanzen u. dgl., unterbrochen von gelben vortretenden Piedestalen; darüber reiche und treffliche Architekturen auf blauem Grunde mit schwarzen Zwischenflächen, welche gute Bilder enthalten; oben: Zieraten und Figuren auf weißem Grunde. Im sog. Schlafzimmer die Architekturen mit Bewohnern besonders anmutig belebt. d

In der „Casa d'Apollo“ das Tablinum vom Allerzierlichsten; das sog. Schlafzimmer mit lauter goldgelben Bühnenarchitekturen auf himmelblauem Grunde, so daß gar keine Zwischenflächen vorhanden sind; die Figuren teils ganze, Götter darstellend, teils Halbfiguren hinter den Balustraden; die Ausführung gut, doch geringer als im Tablinum. e

In der „Casa di Sallustio“ enthält die Wand des hinteren Gärtchens eine harmlose Dekoration, wie sie auch sonst noch in pompejanischen Gartenräumen und bis auf den heutigen Tag vorkommt; hohe natürliche Pflanzen mit Vögeln und Guirlanden auf himmelblauem Grunde. Um den kleinen Hof in der Nähe des Bildes „Diana und Aktäon“ herum gute Verzierungen auf lauter schwarzem Grunde mit Ausnahme des violetten Sockels. Andere Räume mit farbigen Quadern (von Stuck) sehr unschön dekoriert. f

In der „Casa delle Vestali“ die Gartenhalle ganz gelb, auch der untere Teil und die korinthischen Stuckkapitäle der Säulen. Die Architekturen der Wand bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben; oben offene Schränke mit Küchentieren und Guirlanden in Naturfarbe; der Sockel braunrot mit mythologischen Figuren. g

Nur ungern trennen wir bei der Besprechung dieser Schätze die eigentliche Malerei von der Dekoration, indem sich die beiden Künste nie so eng die Hand geboten haben wie gerade hier. Wo sollen wir z. B. die unzähligen kleinen Vignetten unterbringen, welche diese heiteren Räume beleben? Wer ihnen je einen Blick gegönnt hat, wird sie noch oft und mit immer neuem Genuß betrachten, diese Gruppen von Gefäßen, Vögeln, Schilden, Meerwundern, Tempelchen, Masken, Schalen, Fächern und Ombrellen mit Schnurwerk, Dreifüßen, Treppchen mit Opfergeräten, Hermen usw., um zu schweigen von den zahllosen menschlichen Figürchen.

Unleugbar ist in diesem ganzen pompejanischen Schmuckwesen wie in der Architektur schon vieles, was der Ausartung, dem Barocken angehört. Nur muß man sich hüten, gleich alles dahin zu rechnen, was nicht dem Kanon der griechischen Säulenordnungen entspricht, denn auch das scheinbar Willkürliche hat hier sein eigenes Gesetz, welches man zu erraten suchen muß.

Die späteren Schicksale dieses Stiles werden allerdings bald traurig. Er scheint schon im 2. Jahrh., jedenfalls im 3. erstarrt zu sein. Die
a Mosaiken des runden Umganges von S. Costanza bei Rom zeigen, daß man zu Anfang des 4. Jahrh. gar nicht mehr wußte, um was es sich handelte; in dem Rankenwerk herrscht Wirrwarr, in den regelmäßigen Feldern eine öde und steife Einförmigkeit. Einige gute Ornamente retten sich wohl bis tief ins Mittelalter hinein und gewinnen stellenweise (s. u.) ein neues Leben; die Hauptbedingung dieser ganzen Produktionsweise aber war unwiederbringlich dahin: nämlich die Lust des Improvisierens.

Wo diese nicht vorhanden gewesen war, da hatte auch der Pompejaner einst nur Kümmerliches geleistet. Man sehe nur daraufhin die Mosaikornamente an, bei deren Anfertigung natürlich diese Lust
b wegfiel. (Säulen und Brunnen im Museum zu Neapel; anderes in
c verschiedenen Häusern zu Pompeji selbst, u. a. in der „Casa del Centenario".) Ganz auffallend sticht die kindische Leblosigkeit dieser Prunksachen neben den freien Arabesken der Wände ab. Auf ähnliche Weise hat später das Mosaik, als es vorherrschende Geltung erlangte, das Leben der Historienmalerei getötet. Dies hindert nicht, daß aus früherer Zeit einzelne ganz ausgezeichnete Mosaiksachen vorhanden sind, und daß außer einer Alexanderschlacht und den feinen Kabinettstücken des Dioskurides (s. u. Malerei) auch ein Fries von Laub-
d werk, Draperie und Masken (im Museum zu Neapel) existiert, der zum Allertrefflichsten dieser ganzen Gattung gehört.

Auf die Architektur und bauliche Dekoration der Alten folgt zunächst eine Klasse von Denkmälern, in welchen das architektonische

Gefühl, seiner ernsten Aufgaben entledigt, in freieren Formen ausblühen darf. Wir meinen die **marmornen Prachtgeräte** der Tempel und Paläste: Kandelaber, Throne, Tische, Kelchvasen, Becken, Dreifüße und Untersätze derselben. Der Stoff und meist auch die Bestimmung geboten eine feierliche Würde, einen Reichtum ohne eigentliche Spielerei. Es sind die Zierformen der Architektur, nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Funktionen, entwickeln konnten. Man sehe z. B. den prachtvollen vatikanischen Kandelaber (Galleria delle Statue, nahe bei a der Kleopatra); in solchen reichgeschwungenen Blättern muß der Akanthus sich auswachsen, wenn er nicht als korinthisches Kapitäl ein Gebälk zu tragen hat! Man vergleiche die Stützen mancher Becken und Kandelaber mit den Tempelsäulen, und man wird dort der stark ausgebauchten, unten wieder eingezogenen Form und den schräg ringsum laufenden Kannelierungen ihr Recht zugestehen müssen, indem die Stütze der freien Zierlichkeit des Gestütztеu entsprechen mußte.

Andere Bestandteile dieser Werke sind natürlich rein dekorativer Art, doch herrscht immer ein architektonisches Grundgefühl vor und hütet den Reichtum vor dem Schwulst und der Zerstreuung. Schon die Reliefdarstellungen an vielen dieser Geräte verlangten, wenn sie wirken sollten, eine weise Beschränkung des bloß Dekorativen.

Die Füße, wo sie erhalten sind, stellen bekanntlich Löwenfüße vor, stark und elastisch, nicht als lahme Tatzen gebildet. An Thronen und Tischen setzt sich der Löwenfuß als Profilverzierung in schönem Schwung bis über das Kniegelenk fort; dort löst sich die Löwenhaut etwa in Gestalt von Akanthusblättern ab, und der Oberleib einer Sphinx oder ein Löwenhaupt oder das eines bärtigen Greifs tritt als Stütze oder Bekrönung darüber hervor; die Flügel an der Sphinx oder am Löwenleib dienen dann als Verzierung der betreffenden Seitenwand. Die horizontalen Gesimse sind durchgängig sehr zart, als bloßer architektonischer Anklang gebildet; ihre Bekrönungen dagegen mit Recht reicher, etwa als Palmettenkranz. Eine gottesdienstliche Beziehung, direkt auf Opfer gehend, liegt in den oft sehr schön stilisierten Widderköpfen auf den Ecken. — In den Formen der Vasen herrschen unten an der Schale meist die kannelierenden Streifen der Muschel, doch auch wohl reiches Blattwerk; der obere Teil, welcher die eigentliche Urne ausmacht, bleibt frei für die Reliefs; der Rand aber zeigt einen schönen Umschlag in der Form des sog. Eierstabes. Die Henkel sind bisweilen nach oben mehrfach in elastischen Spiralen geringelt (so an der sonst einfachen Kolossalvase des Vorhofes von S. Cecilia b in Rom und an der kleineren an der Treppe des Palazzo Mattei); c ihre unteren Ansätze erscheinen mit Masken und anderen Köpfen verziert. Bisweilen sind lebende Wesen als Träger der Gefäße, Tische usw.

a rund gearbeitet; so ruht im Belvedere (Raum zunächst dem Meleager) eine Vase auf den verschlungenen Schweifen von drei See-
b pferden, ein Becken in der Galleria de' Candelabri auf den Schultern dreier Satyrn mit Schläuchen usw. — Die Dreiseitigkeit der meisten Untersätze hat wohl ihren Ursprung in der Form der Dreifüße, für welche dergleichen Prachtpiedestale früher hauptsächlich gearbeitet wurden; allein die Kunst behielt sie später gern auch für Kandelaber, Vasen u. dgl. bei, des leichten und anmutigen Aussehens wegen und zum Unterschiede von der Architektur.

Diese Arbeiten sind oft sehr stark nach verhältnismäßig geringen Bruchstücken und nach Analogien ergänzt. Wo zwei identische Kandelaber stehen, wird der eine in der Regel die Kopie, ja der bloße Abguß des anderen und nur der Symmetrie halber mit aufgestellt sein. Wir zählen in Kürze eine Auswahl des Besten auf.

c Im Vatikan, abgesehen von dem schon Genannten, im Braccio nuovo: die schwarze Vase mit Masken; — in den verschiedenen Räumen
d des Belvedere und in der Sala degli Animali: Tischstützen (Trapezophoren) mit Tieren und Tierköpfen jeder Art und Güte; — in der
e Galleria de' Candelabri: zwei kleinere und vier größere Kandelaber, letztere besonders schön mit Genien, die in Arabesken auslaufen (ein
f ganz ähnlicher im Chor von S. Agnese vor Porta Pia); ein großes Kandelaberfragment mit flachem Akanthus; großer, stark zusammengesetzter Kandelaber mit dem Dreifußraub an der Basis; mehrere schöne Vasen, Brunnen usw.; zwei vierseitige schmale Altäre, nach Art der marmornen Dreifüße sehr reich behandelt. — Im Museo
g Capitolino, obere Galerie: sehr ausgezeichnete große Vase, deren
h Pflanzenverzierung in fünfblättrige Schoten ausgeht; im Konservatorenpalast, Zimmer der Bronzen: nächst dem einfach schönen bronzenen Mischkrug des Mithridat (leider mit barock-modernen Henkeln) die dreiseitige Marmorbasis unter dem Opferknaben; im Kuppelsaal u. a. das Trinkhorn des Atheners Pontios. — Im 3. und
i 10. Zimmer des Lateranensischen Museums: vorzüglich schöne Tischstützen mit Greifenköpfen und Löwenfüßen griechischer Arbeit.
k — Im Museo delle Terme: Marmorkrater mit Bocksmasken und Reihern. — In der Villa Albani: mehreres in der Nebengalerie links;
l — im sog. Kaffeehause: ein guter, aber später Kandelaber. Von den bei Anlaß der Reliefs genannten Vasen sind mehrere auch als solche
m ausgezeichnet. — In der Villa Borghese: Mehreres, besonders in der
n Vorhalle. — Im Museum von Neapel, 6. Saal: zwei runde Becken mit ins Viereck gezogenem Rande, auf gewundenen Säulen ruhend;
o die Vase von Gaeta, das Dekorative sehr zerstört. — Im 7. Saal: ein schönes Brunnenbecken auf drei Löwenfüßen mit Sphinxoberleibern; ferner außer einer Amphore und einer Urne die beiden bekannten Kandelaber mit den Fischreihern oder wie man die je drei Vögel

nennen will. — In einem Nebenraume des 3. Ganges: aufrecht sitzende [a] Sphinx als Trägerin einer Stütze mit Palmettenhals; eine Sirene von rotem Marmor, die mit ihrem Schweif die Tragsäule eines Brunnenbeckens umschlingt; mehrere Thron- und Tischstützen; ein herrliches Marmorbecken, welches die Gesetze dieser Ornamentik vielleicht so klar wie wenige andere Überreste offenbart; endlich die kolossale Porphyrschale, großenteils ergänzt und mit Ölfarbe bestrichen.

In Pompeji enthält gegenwärtig der Hof des sog. Merkur- [b] tempels eine Sammlung von steinernen Tischstützen u. dgl., welche den Zierat wieder auf seine einfachste Form, die senkrecht kannelierte Säule, zurückführen. Ähnlich die meisten Zugbrunnen (Pozzi) in den Häusern. Marmortische auf Greifen ruhend in der Casa di Meleagro, [c] Casa di Cornelio Rufo und in der Casa di Sirico, gute Stücke verschiedener Art im Peristyl der Casa dei Vettii. [d]

In den Uffizien zu Florenz, innere Vorhalle: zwei schlanke [e] Pfeiler, zu Trägern von Büsten oder Statuen bestimmt, auf allen vier Seiten überfüllt mit kleinlichen Trophäen in Relief, eine späte und in ihrer Art lehrreiche Verirrung, gleichsam ein ins Enge gezogener Ausdruck dessen, was die Spiralsäulen im großen gaben. — Verbindungsgang: dreiseitige Kandelaberbasis mit Amorinen, welche die [f] Waffen des Mars tragen. — Zweiter Gang und Halle der Inschriften: [g] mehrere Altäre und altarförmige Grabmäler, dergleichen Rom in viel größerer Auswahl bietet. — Erster Saal der Malerbildnisse: die Me- [h] diceische Vase mit Iphigeniens Opfer, klassisch auch in ihren Ornamenten (der Fuß meist echt und alt, von den Henkeln und vom oberen Rand wenigstens so viel, als für die Restauration nötig war).

Im Dogenpalast zu Venedig (Museo d'Archeologia, Corridojo): [i] ein schöner großer Kandelaber, sehr restauriert, doch der Hauptsache nach alt, ausgenommen die obere Schale; oben drei Satyrköpfe und Laubwerk mit Vögeln.

Hier noch eine Bemerkung, die wir nirgends anders unterbringen können. In das Gebiet der Ornamentik fallen auch die Buchstaben der Inschriften. Die Griechen haben darin nur das Nötige gegeben und irgend ein architektonisches Glied zum Träger dessen gemacht, was sie in verhältnismäßig kleinen Charakteren nur eben leserlich angeben wollten. Bei den Römern will die Inschrift schon in die Ferne wirken und erhält bisweilen, nicht bloß an Triumphbogen, wo sie in ihrem Rechte ist, sondern auch an Tempelfronten eine eigene große Fläche auf Kosten der Architrav- und Friesglieder. Allein wenigstens die Buchstaben sind noch bis in die spätere Zeit verhältnismäßig schön gebildet und passen zum übrigen. Der Baumeister verließ sich nicht auf den Steinmetz und Bronzisten, sondern behandelte, was so wesentlich zur Wirkung gehörte, als etwas Wesentliches.

Von jenen großen, monumental behandelten Prachtstücken gehen wir über zu den **beweglichen Geräten** des wirklichen Gebrauches, welchen ihr Stoff — das Erz[1]) — einen besonderen Stil und eine bessere Erhaltung gesichert hat. Vor allen Sammlungen haben hier a die drei Säle der „kleinen Bronzen“ im Museum von Neapel, oberes Stockwerk, den Vorzug, weil in ihnen die Schätze aus den verschütteten Städten am Vesuv und die Ausgrabungen von Unteritalien zusammen- b münden. (Einiges recht Schöne auch in den Uffizien zu Florenz, 2. Zimmer der Bronzen, 11.—18. Schrank.)

Auf den ersten Blick haben diese Überreste gar nichts Bestechendes oder Überraschendes. Ersteres nicht, weil der Grünspan sie unscheinbar macht; letzteres nicht, weil unsere jetzige Dekoration sie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nachbildet, so daß bald kein Tischservice, keine Salonlampe antikisierenden Stiles völlig unabhängig ist von diesen Vorbildern. Wer nun aber nicht schon aus historischem Interesse dieser Quelle der neueren Dekoration nachgehen will, der mag es doch um des inneren Wertes willen getrost tun. Er wird dann vielleicht inne werden, daß wir unvollkommen und mit barbarischer Stilmischung nachahmen, daß wir dabei bald zu architektonisch trocken, bald zu sinnlos spielend verfahren, und daß uns nicht die Überzeugung, sondern die Willkür leitet, sonst würde unsere Mode nicht im Chinesischen, in der Renaissance, im Rokoko usw. zugleich herumfahren, ohne doch eines recht zu ergründen. Die Alten stehen hier unseren barocken Niedlichkeiten und Nippsachen recht grandios gegenüber mit ihrem Schönheitssinn und ihrem Menschenverstande.

Vase, Leuchter, Eimer, Wage, Kästchen, und was all die Altertümer noch für Namen und Bestimmungen haben mochten — alles besitzt hier sein organisches Leben, seine Entwicklung vom Gebundenen ins Freie, seine Spannung und Ausladung; die Zieraten sind kein äußerliches Spiel, sondern ein wahrer Ausdruck des Lebens.

Schon die gemeinen Küchen- und Tischgefäße haben eine gute schwungvolle Bildung des Profils, des Halses, namentlich der Handhaben und Henkel. Eine Sammlung von abgetrennten Henkeln, in c einem Schrank des ersten Saales im Museum zu Neapel (einiges d auch in den Uffizien, II, 12. Schrank) zeigt auf das schönste, wie die Bildner jedesmal mit neuer Lust die einfache Aufgabe lösten, in diesem Teile des Gefäßes eine erhöhte Kraft und Dehnbarkeit auszusprechen, und wie der Auslauf des Henkels in eine Maske oder Pal-

---

1) Von den silbernen Gefäßen, dergleichen Verres in Sizilien massenweise stahl, ist natürlich nur äußerst wenig (im Museum zu Neapel) erhalten, und selten etwas, das den Funden von Hildesheim im Berliner Museum und von Bernay im Cabinet des médailles in Paris oder dem von Bosco reale im Louvre * gleichkäme; im Museo Kircheriano zu Rom lasse man sich den schönen kleinen Becher mit bacchischen Figuren aus Vicarello zeigen.

mette gleichsam ein letzter, glänzender Ausdruck dieser besonderen Belebung sein sollte. (Eine sehr edel stilisierte Handhabe mit Blattwerk im genannten Raum der Uffizien, 13. Schrank.) An Urnen, a Opferschalen und anderen festlichen Geräten ist natürlich auf dergleichen noch eine besondere Sorgfalt verwendet. Wo von der Außenseite des Gefäßes ein größerer Teil verziert ist, findet man in der Regel, daß Form und Profil des Zierates der Bewegung des Gefäßes, seinem Anschwellen und Abnehmen folgt und sie verdeutlichen hilft.[1]) Namentlich beachte man den umgeschlagenen Rand mit der einfach schönen Reihe von Perlen oder kleinen Blättern; er ist gleichsam eine letzte Blüte des Ganzen.

Sehr zahlreich sind, zumal im ersten Saale, die Lampen, welche sowohl in der Hand getragen als auf besondere Ständer gestellt oder an Kettchen aufgehängt werden konnten. Schon die ganz einfachen unverzierten haben die denkbar schönste Form für ihren Zweck: einen Behälter für das Öl und eine Öffnung für den Docht nebst einer Handhabe darzubieten. (Wer sich hiervon überzeugen will, mache einmal selbst den Versuch, ein Gerät, welches diese drei Dinge vereinigt, aus eigener Erfindung zu komponieren.) Am häufigsten wurde wenigstens der Griff verziert, als Schlange, Tierkopf, Palmette mit Ranken usw. Dann folgten Zieraten, Reliefs und ganze freistehende Figürchen auf dem Deckel des Ölbehälters. Bisweilen sind mehrere Lampen an den Zweigen einer Pflanze, eines Baumes, auch wohl an reichen, von einem kleinen Pfeiler ausgehenden Zieraten aufgehängt, wozu eine schön architektonisch gebildete Basis gehört. (Eine große bronzene Lampe christlicher, doch noch römischer Zeit in den Uffizien, 14. Schrank, b zeigt die spätere Erstarrung dieser Form; sie ist als Schiff gestaltet.)

Von den Lampenständern wird man die kleineren als artige kleine Dreifüße, als Bäumchen, als elastische Doppelkelche (aufwärts und abwärts schauend) gebildet finden. Der höhere Lampenträger dagegen ist der bronzene Kandelaber, der hier in einer großen Menge von Exemplaren, vom einfachsten bis zum reichsten, repräsentiert ist. Der Stab desselben, fast immer auf drei Tierfüßen mit Pflanzenzieraten stehend, ist bald mehr architektonisch als schlanke kannelierte Säule, bald mehr vegetabilisch als Schilfrohr gebildet. Oben geht er entweder in drei Zweige oder in einen mehr oder weniger reichen Kelch über, dessen breite obere Platte die Lampe trug. Im ganzen wird man kaum ein einfach anmutigeres Hausgerät erdenken können. Auch Figuren als Lampenträger fehlen nicht, z. B. ein Harpokrates, der in der Rechten einen Lotos mit der Lampe hielt; ein köstlicher Silen mit dem Schlauch, hinter welchem ein Bäumchen zwei Lampen trug; ein Amor auf einem Delphin, über dessen Schweif die Lampe schwebte usw.

1) Vgl. unten den Abschnitt über die bemalten Vasen.

a (Ein Kandelaberfuß in den Uffizien, 10. Schrank, besteht aus drei zusammenspringenden Luchsen mit Masken dazwischen.)

Die Füße der Geräte sind ideale und dabei höchst kräftige, doch — dem Stoffe gemäß — leichte Tierfüße, welche die Zehen des Löwen mit dem schlanken Fußbau des Rehes vereinigen. Wie frei die Alten mit solchen Bildungen umgingen, zeigt ein Altar im b Museum zu Neapel (2. Saal): drei Tierfüße tragen über einem Absatz ebensoviele Sphinxe und hinter diesen Blumenstengel, auf welchen dann die runde Platte mit ihrem Fries von Stierköpfen und Guirlanden ruht; unter sich sind die Füße durch schöne, schwungreiche Pflanzenbildungen verbunden.

An den meist aus Pompeji stammenden Helmen und Harc nischen (Neapel, 4. Saal d. Br., Erdgesch.) findet sich oft ein reicher, prachtvoller Reliefschmuck. Die ganzen Figuren und die Geschichten, z. B. der Einnahme von Ilion, sind mit Recht dem Helm vorbehalten, während Arm- und Beinschienen mit Ausnahme einer vorn angebrachten ganzen Götterfigur nur Masken, Adler, Arabesken, Füllhörner usw. darbieten. Andere Helme, von roherer römischer Ausführung, enthalten bloß Trophäen, Köpfe von Göttern u. dgl. An einem schönen griechischen Brustharnisch (aus Pästum?) wird man das Haupt der Pallas Athene finden. — Man erkennt, daß auch in diesen Werkzeugen des Krieges und der Gladiatorenspiele die schöne antike Formenbildung sich d nicht verleugnet. Im Museo Patrio zu Brescia der figurierte e Brustschild eines Pferdes.[1]) Im Konservatorenpalast in Rom Bronzebeschläge einer Tensa mit Darstellungen aus dem Mythos des Achilles und Beschläge einer Kline (fälschlich als Sessel restauriert) mit bacchischen Darstellungen in eingelegter Arbeit.

Im ganzen darf man immer von neuem sich wundern, daß ein Volk, welches seine Zierformen so leicht und meisterhaft bildete, doch fast durchgängig Maß hielt und des Guten nicht zu viel tat. Es genügt ein vergleichender Blick auf die Renaissance, die sich dessen nicht immer rühmen kann, ihre tragenden Teile im Stil der Flächen verzierte und an ihren Gefäßen häufig nur eine angenehme Pracht erstrebte, ohne auf eine lebendige Entwicklung bedacht zu sein. Wie gern verzeiht man daneben den Alten, wenn sie das Gewicht an der römischen Wage als Satyrkopf, als Haupt des Handelsgottes Hermes f bilden (Kapitol, Zimmer d. bronz. Pferdes). Es kommen noch andere einzelne Spielereien vor, aber sie machen keinen Anspruch und verdunkeln nicht das Wesentliche.

Einen interessanten Kontrast mit den ehernen Gefäßen bieten die gläsernen dar, deren im dritten Zimmer des Zwischengeschosses des

---

1) Auch die verzierten Harnische der Marmorstatuen, z. B. des Augustus im Braccio nuovo, des sog. Germanicus im 6. Zimmer des Laterans, sind offenbar treue Nachbildungen von Metallarbeit.

Museums von Neapel eine große Sammlung vorhanden ist. (Meist a aus Pompeji.) Diese Gläser sind nicht besser geformt als unsere gemeinen Glaswaren, weil sie geblasen wurden, wobei in der Regel nur unbedeutende und leblose Profile zum Vorschein kommen konnten. Das Auge mag sich indes schadlos halten an einigen Schälchen usw. von schöner lasurblauer Farbe und an einigen Überresten bunter Millefiori, wenn auch letztere nicht mit den jetzigen venezianischen Prachtarbeiten wetteifern dürfen.

Von den **pompejanischen Gefäßen aus gebrannter Erde** (im b vierten und fünften Zimmer desselben Stockwerks) weisen dagegen schon die allergemeinsten eine bessere und edlere Form auf; nur darf man sie nicht mit den griechischen Vasen vergleichen, von welchen bei Anlaß der Malerei die Rede sein wird. Die vielen Hunderte von gewöhnlichen Tonlampen haben in ihrem befangenen Stoff noch immer jene schöne Grundform mit den ehernen gemein. Einzelne Stirnziegel in Palmettenform zeigen, wie zierlich selbst an geringen Gebäuden das untere Ende jeder Ziegelreihe des Daches auslief. (Auch ein Gießmodell für dergleichen ist hier aufgestellt.) — Von tönernen figurierten Friesstücken findet sich wenigstens eine kleine Auswahl.

Einen eigenen klassischen Wert hat sodann eine Sammlung **schwarzer figurenloser Tongefäße im Etruskischen Museum** c **zu Florenz**. Neben mehr willkürlichen etruskischen Formen finden sich hier die schönsten griechischen Profilierungen, den edelsten Vasen von Bronze und Marmor im kleinen und in einem anderen Stoffe nachgeahmt. (Besonders eine Urne unvergleichlich.)

II. SKULPTUR.

Nur schwer und allmählich öffnet sich dem Laien das Verständnis für die Skulptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Teil so versteckt, daß sehr viel Zeit, Übung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, daß auch der gleichgültigste Beschauer auf irgend eine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorsätzen suchen und forschen gelernt haben.

Es gibt einen Weg zum Genuß an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichen Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diese setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.

Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Ausdruck einmal gefunden war, so blieb derselbe jahrhundertelang maßgebend. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen und (was momentane Stellung und Bewegung anbetrifft) stehende Motive. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das bessere und das geringere, das frühere und das spätere, das Original und die Kopie miteinander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheuere Vorrat der Museen Italiens nicht aus Originalwerken altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Teil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnisstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen, Grabmäler und Ehrensäulen usw.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung, sowie Kopien im eigentlichen Sinne des Wortes. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämtlich unbekannt, doch gibt man sich gern der Vermutung hin, daß bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Kolonie griechischer Skulptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blütezeit der griechischen Kultur eine Menge bloßer Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Altertums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein. Namentlich lassen die populären Unterscheidungen, z. B. geringe Erhebung und ungleicher Grund für griechische, starke Rundung und gleicher Grund für römische Reliefs, oft im Stich. — Für die Menge der Kopien (bei deren Herstellung das Verfahren der modernen Bildhauer im Abmessen der hervorragenden Punkte, das „Punktieren“, nachweislich öfter im Gebrauch war) sei angeführt, daß sich vom praxitelischen Satyr über 60 Repliken erhalten haben.

Die ehemalige **Bestimmung** und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im ganzen ihrem Werte oder ihrer äußeren Beschaffenheit. Die Kolossalstatue gehörte in größere Tempelräume (Olympia, Pantheon) oder in römische Kolossalbauten (Theater, Amphitheater, Zirkus, Thermen) oder ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Kultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese, die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus Vorhallen und Bibliotheken der Reichen und Vornehmen, zum Teil auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch außerdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und anderen idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarkophagen ergibt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Kandelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten oder auch vor den Eingängen der Häuser. Endlich lieferten die römischen Thermen

das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie z. B. den Laokoon; nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätte des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Zirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicherweise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein großer Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, die für das hohe Dach eines Portikus oder für die schattigen Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meißelten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der andere eine auf die Ferne berechnete Dekorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verleugnen können.

Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuß antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muß hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äußerst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende **Restaurationen** aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht, wie man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Teile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat lange nicht immer das Richtige getroffen; er gibt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restauriert einen Mars als Merkur und umgekehrt. Der Laie darf daher die besseren literarischen Hilfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntnis dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen mußte nach einem verhältnismäßig geringen, aber an Kunstwert ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. *Thorwaldsens* unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie an anderen Statuen der Münchener Glyptothek; meisterhaft sind *Teneranis* Ergänzungen des Sophokles und des Schabers; auch der rechte Arm des Laokoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den größten Aufgaben in diesem Fache.

Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazu gehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe anträfe? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen Museen sehr häufig und läßt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden

Römer z. B., der die Toga über das Haupt gezogen hat (Vatikan, Sala a della Biga), wird niemand von selbst auf einen solchen Gedanken geraten.

So weit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Tätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie die in dem letztgenannten Falle. Allein schon im Altertum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnisstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrat gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Dies stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Großen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehreren Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyrne Draperie hineingesenkt wurde.

Dies alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urteil zu gelangen. Wer an irgend einer Restauration Anstoß nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken: gewiß eine der edelsten Tätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicherweise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben Werkes. Über die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem jedoch nicht gesicherten antiken Beinamen des „Berühmten“ (Periboëtos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung namentlich der Arme und Beine ist natürlich jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zieraten, wie Kandelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Dritteilen nach irgend einem Fragment restauriert; von den Vasen ist namentlich der Fuß nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Maßgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füßen, Geräten, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Erfindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die großen Fortschritte der Altertumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heil-

samsten Einfluß ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und der mediceischen Sammlung und in vielen römischen Privatsammlungen, waren oft nicht bloß an sich stilwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zutaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierat in den Palästen der Großen aufgestellt wurden, so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restauriert worden. Die mediceische Sammlung enthält deren besonders viele.

Die **Typen** oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blütezeit des Griechentums, im 5. und 4. Jahrh. v. Chr., von *Phidias* bis *Lysippos*. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche neue Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrians schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinousideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener früheren großen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor Phidias, ja zum Teil aus hohem Altertum ein früherer, feierlich befangener Stil, der sog. **hieratische** oder **Tempelstil.** Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben (archaisch) sind in Italien äußerst selten; a außer den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sizilischen Bruchstücken wird man etwa noch das Grabrelief eines Mannes mit seinem b Hunde im Museum von Neapel (6. Saal), dasjenige der Leukothea c in der Villa Albani zu Rom, das Herkulesrelief in S. Maria sopra d Minerva, den sog. Herakopf der früheren Villa Ludovisi (jetzt Nationalmuseum) und das Relief auf dem dreiseitigen Marmorthron e ebenda, sowie einige Grabstelen im Konservatorenpalast namhaft machen können. Sehr häufig sind dagegen Kopien nach archaischen Werken und die später und absichtlich in diesem Stil gearbeiteten sog. archaistischen Skulpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus, blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und großen Kunst diese befangene Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiß die Ehrfurcht vor den Zeremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Stiles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Altertümlichen und Naiven, und die Kunst bemühte sich, hier inner-

halb absichtlicher Schranken eine eigentümliche Aufgabe in Umriß und Modellierung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewußten Reaktion gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstil nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrians dafür im Verdacht, schon weil sie sich außerdem der Nachahmung des ägyptischen Stiles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstiles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Kontrastes der Gliedmaßen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmut gibt, wird hier geflissentlich beiseite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden usw. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so daß die Götter auf den Fußspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dgl. Das Haar ist in zahlreiche symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmäßigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau ebensovielen Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie groß genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Nase spitz, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts gezogen, das Kinn auffallend stark. Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen des Tempels von Ägina (Accademia di S. Luca) mit [a] den späteren Nachahmungen dieses Stiles oder freien Reproduktionen: die schreitende Pallas in Villa Albani (Zimmer der Reliefs, wo noch [b] mehreres der Art); — die Kolossalstatue des Dionysos ebenda (2. Zimmer nach der Halle); — mehrere Köpfe in der Galleria geografica des [c] Vatikans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand im [d] Museo Chiaramonti ebenda (späte freie Reproduktion eines alten Typus); — die schreitende herkulanensische Pallas im Museum von [e] Neapel (3. Gang) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuette [f] ebenda (kleine Bronzen); — die halb ägyptische, halb hieratische Isis- [g] statuette ebenda (ägyptische Halle); — die einem archaischen Werke getreu nachgebildete schreitende Artemis mit rotbesäumtem Kleide [h] ebenda (3. Gang).

Im Relief verlangte der Tempelstil die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeutender Figuren voneinander. — Unter den schöneren Arbeiten dieser Art sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren im Museo Chiaramonti [i] des Vatikans (das Relief der drei Grazien ebenda); — ein viereckiger Zwölfgötteraltar im sog. Kaffeehaus der Villa Albani; — eine Platte [k] mit vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda; Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Tür des Hauptsaales ebenda; — ein runder Zwölfgötteraltar in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums u. a. m. [l]

Wie will man aber beweisen, daß diese Arbeiten nicht wirklich uralt, sondern bloße Nachbildungen in einem veralteten Stile sind? Es dauerte in der Tat lange, bis die Archäologie in dieser Sache klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, daß die betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst ihrer Zeit entsagen mochten, daß sie die Härte der alten Muskulatur, den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten, und daß auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der altertümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht, wenn z. B. eines a der erwähnten Reliefs (im Hauptsaale der Villa Albani und anderswo), welches Apolls Trankopfer nach dem Siege im Kitharspiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil jedermann weiß, daß diese Säulenordnung ungleich späteren Ursprunges ist, als der Skulpturstil zu sein vorgibt. Außerordentlich schwierig ist es dagegen zu unterscheiden, ob ein solches Werk als freie, in vielem übertriebene Reproduktion eines altgriechischen Originals oder als spätere Neuschöpfung in den Formen der frühen Kunst zu betrachten sei. In jedem einzelnen Falle aber sind wir auf diese Unterscheidung angewiesen.

In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig; die Bekleidung ist im ganzen vollständiger und anders anschließend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muß hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Stil mit Unrecht den etruskischen. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das überhaupt an einer früh überlieferten griechischen Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls, und zwar nicht selten, zum Vorschein; allein dies beweist nichts gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlaß der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stoßen.

Die **etruskische Kunst** selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmittelbaren Genuß desselben gewährt. Nur mittels einer langen, zweifelsfreien Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigentümlichen Volksgenius, uralten griechischen Kultureinflüssen, der Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen b Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatikan zu

einem besonderen Museo Etrusco vereinigt; ein neu gegründetes Museo Etrusco im *Konservatorenpalast* am Kapitol; die reiche Privatsamm- [a] lung des berühmten Goldschmieds *Agostino Castellani* in *Rom*, an [b] Fontana Trevi. Mehreres vom Wichtigsten findet sich in dem *Museo Etrusco* zu *Florenz* (u. a. die bronzene Chimäre, hier auch die beste [c] und reichste Übersicht über die verschiedenen Fundstätten) und im *Museo Civico* zu *Bologna* (die interessanten Ausgrabungen der [d] Necropoli felsinea, unweit des jetzigen Campo santo; aufgestellt in der Vollständigkeit, in der die Gräber aufgefunden wurden); auch im *Collegio Romano* und im Museum in der *Villa di Papa Giulio* zu [e] *Rom*, in den Sammlungen von *Volterra*, *Cortona*, *Corneto*, sowie [f] im Museum von *Neapel* (letztes Zimmer der kleinen Bronzen) steht [g] viel Etruskisches beisammen.

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Orvieto, Corneto, Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi usw. bereist, wird noch manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich außerdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbniswesen jenes rätselhaften Volkes machen können.[1]) — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr wert macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem *Museo Etrusco* des [h] *Vatikans* ist z. B. eine herrliche Sammlung von bemalten Vasen verbunden, welche nur geringsten Teiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr durchgängig griechischen Tonmalern angehören; der große Saal des Museo aber enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade [i] mit Amazonenkämpfen in Reliefprägung[2]) und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen, scheinbar griechischen Stiles. Die berühmte runde Lade (die sog. *Ficoronische Cista*) des [k] *Collegio Romano*, Landung der Argonauten und Bestrafung des im Faustkampfe besiegten Amykos, in der Komposition wie in der Zeichnung eines der schönsten Werke des Altertums, zeigt griechische Kunstweise, während die Inschrift wie einzelne Details auf einen latinischen Künstler aus dem 4. Jahrh. v. Chr. und auf ihre Entstehung in Rom hinweisen.

---

1) Wenn jemand im *Museo Etrusco* beim Anblick der Terrakottaköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigentümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, daß es uns und anderen auch so gegangen ist.

2) Bei diesem wunderschönen Toilettengerät, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gern an die so viel ältere berühmte Lade des Kypselos, deren vermutliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken gibt.

Die Anordnung der antiken Skulpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Wert der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längeren Studien richtig beurteilen lernt, ist nicht unser Hauptmaßstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Beispiele vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen selbst in ihrer dürftigsten Äußerung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtnis zu bereichern, ohne deshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiß das Höchste an Macht und Herrlichkeit ausgedrückt haben wird. Von jenem Gesamtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen **Zeus** des *Phidias*, sind uns nur kümmerliche Nachbildungen in Münzen erhalten, denen sich als wertvolle Ergänzung einige auf Vorbilder wenigstens der Zeit des Phidias zurückgehende Darstellungen anschließen, wie die Relieffigur auf dem einen der beiden Barberinischen Kandelaber im a Vatikan (Galerie der Statuen) und die Bronzestatuette im Museo b Etrusco in Florenz. Nach ihnen zu urteilen, war das Werk des Phidias stiller, einfacher und feierlicher, als die imposanteren jüngeren Schöpfungen, in denen man früher Reminiszenzen und nahe Abbilder des Originals zu besitzen glaubte, z. B. in dem kolossalen Jupiter aus c dem Hause Verospi (Vatikan, am Ende der Büstenzimmer), der mit nacktem Oberleib, den (restaurierten) Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Szepter in der Linken, thront. Mehr die Umgestaltung des Zeusideals in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. als ein Haupt des Gottes, wie es *Phidias* gebildet, d erblicken wir in der berühmten Büste von Otricoli (Vatikan, Sala rotonda). Noch erkennt man jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild", das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restaurieren. Die Züge sind in der Tat keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen die Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höheren Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltige Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restauriert) bildet mit der

Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegenteiles, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kommt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süßigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupte sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgend einem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehreren göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie gewisse Typen des Apoll ohne ihren Lockenbund über der Stirn nicht mehr Apoll wären.

Was sonst von Zeusköpfen vorkommt, steht tief unter diesem Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (1. Saal), (a) wo sich auch (Halle des Jupiter) die kolossale, etwas dekorationsmäßig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von Cumä befindet (die Nase schlecht restauriert; Haar und Bart gewaltig und meist alt). Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses), (b) von dem schwer zu entscheiden ist, ob Zeus oder Poseidon gemeint sei; ein anderer sehr kolossaler in den Uffizien zu Florenz (c) (Halle der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Galerie von Parma. (d)

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm sehr Hades oder Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner späteren (doch immer noch griechischen) Personifikation als **Serapis**, mit dem Scheffel (modius) auf dem Haupt.[1] Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vatikans) (e) läßt uns das Zeusideal, aber mit einem düsteren Zuge der Strenge und Unerbittlichkeit, erkennen. Unter den dichten Locken treten die starr blickenden Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein düsterer Schatten der ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Überdies war ja Serapis in seiner späteren Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar die Stelle des Asklepios. Eine geringere Büste, von Basalt, im Zimmer der Büsten: ungleich besser diejenige der Villa Albani im Kaffeehaus. (f) Eine fleißige kleine Bronze in den Uffizien, II. Zimmer d. Br., Eckschrank rechts; (g) noch ein schöner, sanfttrauriger Kopf in der Galerie zu Parma. (h)

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott **Asklepios** identifiziert, der eine ganz zeusähnliche Bildung aufweist — abgesehen natürlich von seinem besonderen Attribut, dem Schlangen-

1) Als eigentlicher Pluto: z. B. in der Villa Borghese (Faunszimmer). *

stab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt, oder den er mit der Hand gefaßt hält. — Die Statuen sind häufig von geringer Arbeit;
a so die schwarz-marmorne im großen Saal des Kapitolinischen Mu-
b seums. Vielleicht die beste von allen im Museum von Neapel,
c 3. Saal. Der schöne Asklepios im Braccio nuovo des Vatikans trägt die sehr feinen, besonnenen Bildniszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes des Augustus (man meint Antonius
d Musa). — Von den beiden im dritten Gang der Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere[1]) ist offenbar die Porträtsstatue eines Griechen, wie schon die hohen Schultern andeuten, und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das übrige hat der Restaurator getan. — Auch in dem Asklepios im
e Palast Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe) könnte man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdruck des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig. — Ein kürzlich in den
f Caracallathermen gefundener großer Kopf, im Museo delle Terme in Rom, zeigt den Typus in strengeren Formen, als die übrigen.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wußte, vergleiche den prachtvollen Kopf des **Poseidon**
g (Vatikan, Museo Chiaramonti) mit dem otrikolanischen Zeus. Die angeborenen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der
h Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatikan, Galleria delle statue;
i eine falsch restaurierte im Palazzo Altemps; eine dritte interessante
k im Museum des Laterans (8. Zimmer); mit einem Anflug von Melancholie schaut hier der Meeresbeherrscher friedlich vor sich hin, den mächtigen Oberkörper auf das aufgestützte Knie gelehnt, in der Linken den Dreizack haltend. Eine Statuette in gleicher Haltung in
l Villa Albani (Kaffeehaus). Von einer kolossalen Erzstatue, die im Hafen von Centumcellae stand, ist außer anderen Stücken ein wegen
m seiner technischen Vollendung sehr gerühmter Arm, im Museo Gregoriano (9. Zimmer), erhalten.

Auch die übrigen **Götter der größeren Wasser**, also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind großenteils von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlig Genießende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte

---

1) Nach neuerer Annahme ein chthonischer Heilgott.

hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend oder wirr durcheinandergeworfen; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern naß und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine großartigen Lippen, aber mit borniertem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht bloße Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

Die schönste dieser Gestalten ist der Nil (im Braccio nuovo des Vatikans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Ägypten unterwarf, das Motiv wohl schon aus der Epoche der Ptolemäer. Beneidenswerte Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedlichsten Genien personifizieren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; einer (freilich ergänzt) guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes. Man beachte auch die Schilderung des Stromlaufes auf der Basis. a

Die treffliche vatikanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michelangelo oder einem seiner Schüler restaurierten Kopf ein besonderes Interesse des Kontrastes. b

Im Hof des Kapitolinischen Museums liegt als Brunnengott der kolossale Marforio (ein Rhenus aus der Zeit Domitians). Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornierte umgestaltet; Leib und Beine sind auffallend zu kurz für den gewaltigen Oberkörper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Kapitol und die beiden in der unteren Vorhalle des Museums von Neapel sind teils gute, teils leidliche Dekorationsarbeiten. c d

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen, Ausgescholtene, in der höchst kolossalen Maske eines Wassergottes im Museo Chiaramonti im Vatikan; eine ähnliche in der Villa Albani (Nebenräume rechts). Auch den Meergott in der Sala rotonda des Vatikans, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Brauen und Wangen, am wahrscheinlichsten die Personifikation des Golfs von Neapel (gefunden in der Umgegend von Pozzuoli und Bajae) beherrscht eine schmerzlich sehnsüchtige Stimmung. Ruhiger ist der Ausdruck der zwei kolossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehaus. e f g h

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend, und zwar annähernd oder ganz im Tempelstil festgehaltene Darstellung des **bärtigen Dionysos.** Neben Zeus, den

Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem wir freilich im Leben bei Männern reiferen Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohl gerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitere Blick, die charakteristischen gleichmäßigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — dies alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine a große Anzahl im Garten usw. der Villa Albani; im 11. Zimmer des b Laterans; — vier im Palast Giustiniani zu Rom, unten; — mehrere, darunter auch wohl Büsten des bärtigen Hermes, in der c Galleria geografica des Vatikans, vieles davon ist rohe Arbeit.) Irr-d tümlich als ein Priester des Bacchus wird die Bacchusstatue in der Villa Albani (rechts vom Palast am Ende der Nebengalerie) aufgefaßt, von e der sich eine Replik in der Galerie Doria, 1. Zimmer, befindet.

Auf eine geheimnisvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus f wieder in einer berühmten vatikanischen Statue (Sala della biga) mit der (gewiß nicht vom Künstler herrührenden) Inschrift: Sardanapallos — auf dem Gewande. In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der Rechten auf ein Szepter gestützt (dies unvollständig restauriert, wahrscheinlich war es ein Tyrsos, worauf sich der Gott stützte), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, Kopf und Brust g eines bärtigen Bacchus im Museum von Neapel, 2. Saal.) Noch zu beachten sind die beiden schönsten Büsten des Vater Bacchus, die eine h im Museo Chiaramonti, die andere auch unter dem Namen des i Plato (s. unten) bekannte aus Erz in Neapel (Saal der Bronzen).

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste **Herakles.** In seinem Antlitz ist auch noch etwas übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn k (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles im Vatikan, Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den großen *Lysippos* zu Alexanders Zeit. Wir lernen sie kennen vor allem l in dem weltberühmten Torso des Atheners *Apollonios*, Sohnes des Nestor (am Eingang des Belvedere im Vatikan). Nach dem Hymnus Winckelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermutliche Urgestalt des Werkes[1]) wage ich nur den Beschauer auf die ungemeine

1) Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe; neuerdings sind auch andere Deutungen versucht, die das Werk als Einzelstatue zu erklären suchen.

Leichtigkeit und Elastizität dieser Bildung, verbunden mit dem Ausdruck der höchsten Kraft und Schwere, aufmerksam zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, daß Herakles verklärt, etwa in seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei, so spricht der farnesische Herakles (Kolossalstatue des Atheners *Glykon* in Neapel, Galleria lapidaria) einen ganz anderen Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Äpfeln der Hesperiden (diese samt der rechten Hand restauriert, aber richtig). In der wahrhaft gewaltigen Muskulatur, dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung, wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe, durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisiert, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit (am Kopfe stark restauriert) ist mit der des Torso allerdings nicht zu vergleichen und als eine durchgängig manierierte Nachbildung nach einem Original vielleicht aus lysippischer Schule[1]) zu betrachten. Vom Kopfe existiert eine viel edler und maßvoller gehaltene Replik. a

Die im Jahre 1864 am Palazzo Righetti beim Theater des Pompejus ausgegrabene kolossale vergoldete Bronzestatue (Vatikan, Sala rotonda) ist von weit einfacherer Formgebung und nüchterner Erfindung, der wunderlich kleine Kopf (der an den von Skopas ausgebildeten Typus erinnert) wahrscheinlich etwas verdrückt. b

Unzählige, meist spätere Arbeiten stellen den Heros und seine Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig vor. (Uffizien, 2. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der Sala degli Animali des Vatikans allein sind vier Taten des Heros in nicht ganz lebensgroßen Gruppen dargestellt; eine ebensolche im 8. Zimmer des Laterans. Eine Bronzegruppe aus Torre del Greco, den Kampf mit dem Hirsch darstellend, im Museum von Palermo. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen Überresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale in ihren weiblichen Gewändern. Im Museum von Neapel (4. Saal) findet sich das aus den weniger edlen Gruppen des Mars und der Venus bekannte Motiv ähnlich für Herakles und die heroische Siegerin benutzt, ein sehr artiges Werk, welches jene Gruppen weit hinter sich läßt. Ein sehr gutes, tadellos erhaltenes Werk der altgriechischen Plastik (etwa von 450) ist das selbst in archäologischen Kreisen wenig bekannte große Relief mit dem Löwenkampfe, das als Sockel eines c d e f g

1) Die Statue erscheint schon in dem kleinen pergamenischen Fries frei nachgebildet.

a Grabmals in S. Maria sopra Minerva verwendet ist (verschlossener Gang am rechten Seitenschiff).

Herakles (?), der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt, b im Museum von Neapel (3. Saal), ist eine gute, aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des Herakles mit Antäus gibt den Helden mehr fleischig als muskulös und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten Herakles als die meisten c übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.) Als Vater mit seinem Kinde Telephos auf dem Arm sehen wir Herakles dargestellt in einer d Statue des Museo Chiaramonti, die unter die besten Bilder des Heros zu rechnen ist.

Herakles, jugendlich und unbärtig, das Haupt mit Pappellaub be- e kränzt, in einer prachtvollen Büste des Museo Chiaramonti; andere Exemplare im Kapitolinischen Museum und im Konservatorenpalast.

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleineren Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen f Herakles" im Museum zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden, von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz anderen Macht, als bei den zwölf Arbeiten. (Gefunden in Velleia und doch vielleicht griechischen Ursprunges.)

Es war nicht mehr als billig, daß auch die vorzugsweise so genannten Zeussöhne **(Dioskuren)** Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Dies ist in der Tat der Fall mit den g beiden weltberühmten Kolossen auf dem Platze des Quirinals in Rom; die Bildung von Stirn, Lockenansatz, Nase und Lippen, ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am besten überzeugen kann; nur erscheint alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossebändiger einst als Arbeiten des *Phidias* und *Praxiteles*. — Ihre Bildung im ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Tier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnismäßig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Maßstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Größenverhältnis richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppierung mit der Brunnenschale und dem Obelisken paßt vielleicht besser zum Platze.

Die beiden Dioskuren der Kapitolstreppe, sonderbar bedingte Werke[1]) aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Wert der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen. Wie sie, stehend neben den Rossen, waren die Jünglinge auch in den merkwürdigen, leider sehr zerstückten Statuen altgriechischen Stiles gebildet, die kürzlich am Lacus Inturnae beim Kastortempel ausgegraben sind. a

Eine neue Dioskurendarstellung und zwar in griechischem Original, aus bester Zeit, haben vor kurzem die Ausgrabungen des ionischen Tempels in Lokri geliefert. In einem der Giebel oder als Akroter war der Ritt der Dioskuren übers Meer und ihre Ankunft in Lokri dargestellt; aus dieser Gruppe ist eine Figur erhalten (im Museum zu Neapel), von einem Triton getragen ein springendes Pferd, von dem ein Jüngling abspringt. b

---

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus, bedurfte einer entsprechend großartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verraten aber ein herrliches Vorbild aus der Zeit des Phidias und seiner Schule, wie z. B. die im großen Saal des Museo Capitolino und die kolossale in der Sala rotonda des Vatikans. Ein kleineres Exemplar in der Villa Borghese, Zimmer des Juno; ein anderes in der Galleria delle Statue des Vatikans. Eine gute Vorstellung des älteren Typus gibt auch die Relieffigur auf dem barberinischen Kandelaber im Vatikan (Galerie der Statuen). Die Neapolitanische Statue (3. Gang [Capolavori], mit modernem Kopf) ist dagegen eine Replik der wunderschönen, aus Ephesos stammenden Juno zu Wien, von einem nur verwandten Typus. Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benutzt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das deutlichste erkennen lassen.[2]) c d e f g h

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno Lanuvina. (Kolossalstatue ebenfalls in der Sala rotonda des Vatikans; die aus Lanuvium stammende Figur im Kapitolinischen Museum i

---

1) Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswert, über das perspektivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zu Grunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. 75c.

2) Manche der für junonisch geltenden Bildungen dürfte in Wahrheit der Venus regina angehören.

[auf der Treppe rechts] gilt als Libera, die an der Plinthe angebrachte Inschrift Juno Lanuvina ist gefälscht.) Als Schützerin der Herden hat sie Haupt und Leib mit einem Tierfell bedeckt; mit dem (restaurierten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Stil griechisch-römischer Zeit reproduzieren müssen; die Züge aber sind junonisch. (Vielfach restauriert.)

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend einer Statue aus zwei berühmten Kolossalköpfen kennen. Der eine, a die Juno Ludovisi (jetzt im Nationalmuseum) in Rom, erschien einst Goethe „wie ein Gesang Homers", und in der Tat wird die Seele griechisches Maß und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu b sich reden hören.[1]) Der andere, im Museum von Neapel (3. Gang), gibt in schöner Arbeit einen älteren, strengen Typus[2]) wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmut fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Größe erreicht hatte; es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera[3]), während aus der Ludovisischen eine königliche Milde hervorblickt. Die göttliche Anmut liegt wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Teilen der Wangen, auch in den nur mäßig großen, mild umrandeten Augen (wie hart und scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige Leiden ist die Restauration der Nasenspitze, welche man sich auf irgend eine Art verdecken möge. Schöne c Kolossalköpfe im oberen Gang des Kapitols.

Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in das Kluge und Schlaue, in das bloß Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hierzu. Wir nennen bloß diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschließen. Und der Charakter der Juno bleibt dem Kopfe, mag er auch als Darstellung einer anderen verwandten Gottheit oder gar, wie neuerdings angenommen wird, als apotheosiertes Bildnis einer Frau aus dem Kaiserhause gemeint sein.

d Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio nuovo des Vatikans, die sog. Juno Pentini Nr. 112. — Ein anderer in der e oberen Galerie des Museo Capitolino. — Eine freundlich-galante f Juno im Museum von Neapel (1. Saal). — Eine der strengeren, g aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.). — Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet,

1) Und doch gehört die Ausführung erst der römischen Zeit, dem 1. Jahrh. n. Chr., an.

2) Die (von Brunn versuchte) Rückführung auf die Hera des Polyklet ist nicht ohne Bedenken.

3) Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghesischen Statue zu erkennen ist.

sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt, findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem Palmetten und zwei Greifen. a

---

Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in vorzugsweisem Sinne, war einst **Demeter.** Die frühere Kunst gab ihr daher neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung, selbst bisweilen einen Schleier. So finden wir sie in der grandiosen (in den Attributen ergänzten und als Demeter zweifelhaften) Kolossalstatue des Vatikans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des älteren Typus: mächtiges Vortreten des einen Fußes (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des anderen, also beinahe ein Vorschreiten. b

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen ist auch **Isis** zu rechnen, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreise in die klassische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie uns in dem prächtigen Kolossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal); mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vatikans (Büstenzimmer; statt des Lotos einen Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine bloße Priesterin ausgegeben, ein Zweifel, welcher deshalb unslösbar bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Kostüm ihrer Gottheit trugen. Göttin oder Priesterin ist in dieser Beziehung leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restauriert ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. (Zwei geringere Statuen im Museum von Neapel, 3. Saal.) c d e

Von **Ares,** dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdies als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallenderweise kaum eine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im unteren Gange des Kapitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmtes Kolossalbild, dessen pomphafte Bekleidung die Entstehung in römischer Zeit anzeigt. (Es galt früher für Pyrrhus.) Eine schöne Statue im Lateran (4. Zimmer) wird mit Wahrscheinlichkeit auf Ares gedeutet. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit, stark restauriert und trägt ebenfalls Portraitköpfe. Aber die herrliche Statue des Museo nazionale delle Terme (früher in Villa Ludovisi) kann mit Fug und Recht nur als ein ruhender Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, f g h

den linken Fuß auf einen Helm gestützt; ein Amorin vor ihm und der Rest einer Hand, die auf seiner linken Schulter ruhte, wohl der Aphrodite, deuten die Absicht des Künstlers an: es sollte der durch die Liebe besänftigte Kriegsgott dargestellt werden. Sein Typus ist im ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengeren, härteren Zügen, zumal im unteren Teile des Gesichtes. Die Haltung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man schließt aus der Verwandtschaft mit dem „Schaber“ (s. S. 85) auf ein Original des *Lysippos*. Strenger, einem etwas älteren griechischen Original nach-
a gebildet, ist der sitzende Ares im Hofe des Palazzo Altemps, dessen Motiv in der Aresfigur in dem einen der Medaillons am Konstantins-
b bogen wiederkehrt. — Im Museo delle Terme die Statue eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden (mit fremdem, aber antikem Kopfe), welche eine belehrende Vergleichung des bloß Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist **Mars** hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dargestellt.
c (Museo Etrusco des Vatikans: der bekannte Mars von Todi, ruhige Standfigur, ein geistloses, aber technisch vollendetes Produkt der frühen italisch-griechischen Kunst; Uffizien in Florenz, 2. Zimmer der
d Bronzen, 2. Schrank: mehrere kleinere Figuren dieser Art; dort auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

Die antike Mythologie gewährt der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen ließen, je nachdem die verschiedenen Entwicklungsperioden des Griechentums, auch wohl die lokalen Mythen eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst einer jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die andern zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.

Reichlichen Beleg hierfür liefert **Hermes.** Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Segens, ward er später der Herr des Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, wohin er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Straßen begegnete man einem Pfeiler mit einem bärtigen Haupt, so daß dergleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen“ erhielten, gleichviel, wen sie darstellten.

Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst still. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln

an den Fußknöcheln, auch wohl am Haupt, sowie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne dies alles ist und zwar bleibt er Hermes, und gerade in den besten Beispielen.

a In italienischen Sammlungen steht der vatikanische Hermes (Belvedere) obenan; derselbe, welcher früher unbegreiflicherweise als „vatikanischer Antinous" bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glieder, die leichte, ruhige Stellung dies vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht bloß der freundlich sanfte feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den oberen und den unteren Göttern wert" ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Totenführer zukommt, der so viel Leben untergehen sieht. Diese süße, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt. — Die Statue ist stark geglättet. Möge sie wenigstens fortan bleiben, wie sie ist. Man führt das Original — denn auch die vatikanische Statue ist nur eine Kopie, aus dem Ende des 1. Jahrh. v. Chr. — auf praxitelische Kunst zurück.

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner, der diesem irgend nahe käme. Zur Vergleichung diene z. B. der Hermes mit der Inschrift „ingenui" (Vatikan, Galleria delle b Statue) und derjenige des Braccio nuovo (mit nicht dazu gehörigem antiken Kopf), gute römische Arbeiten. Im Braccio nuovo stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes c vorstellen. — Im großen Saale des Kapitolinischen Museums glaubt man in der Statue eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt und den linken Fuß auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches lebensvolles Werk. — Ein Hermes nach einem sehr schönen, noch strengen griechischen Original aus dem 5. Jahrh. v. Chr., wenigstens mit einem Anklang jener schönen Trauer, d früher in Villa Ludovisi, jetzt im Museo delle Terme. Auf ein Werk derselben Zeit geht die wegen des unzugehörigen Kopfes fälschlich Phokion benannte Statue im Vatikan (Sala della Biga) zurück. e

f Im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, ein als Hermes gedeuteter Kopf, der sich der seelenvollen Schönheit des vatikanischen

Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Statue des a sitzenden, irrtümlich sog. *angelnden Hermes*. Er hat schon lange gesessen und ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, daß er noch lauert, und seine ganz leichte Stellung und der Bau seiner Glieder läßt ahnen, mit welcher Elastizität er aufspringen wird. Die Kunst wird keine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rate zu ziehen. Der Typus stammt aus der Alexanderzeit und ist, abgesehen von dem Formellen, interessant durch die realistische Ausbildung des Kopfes, in dem das Edle, Feine zurückgetreten und die Verschlagenheit ausgeprägt erscheint.

b In den *Uffizien* zu *Florenz* (im 1. Gange) eine ausgezeichnete wohlerhaltene Statue des Hermes, welchem die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuße herauswachsen. — Von viel größerer Bedeutung ist der leider sehr stark, und zwar als Apoll restaurierte c sitzende Hermes im 3. Gange. Der Gott ist sehr jugendlich gedacht, aber im größeren Verhältnis ausgeführt, so daß man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht verkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied; hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elastizität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht, wie hier (schöne römische d Arbeit). In der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier e antik. — Noch knabenhafter und fast genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind. — f Eine jugendliche Hermesbüste aus Ostia im *Lateran*, letztes Zimmer. In vielen Museen schöne Hermesköpfe mit schlichtem Haar, edlem Oval und klugem Gesichtsausdruck, die auch als Athletenköpfe gehen.

Vom Geschlecht des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle **Athleten** griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmäßige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äußeren Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Teilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Muskulatur irgendwie absichtlich zu erscheinen. Eine innere

Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an. Nur selten weicht diese edle Auffassung einem rücksichtslosen Realismus, wie ihn die in ihrer Art großartige, fast brutale Bronzestatue eines ausruhenden Faustkämpfers im **Museo delle Terme** zeigt. a

Im Braccio nuovo des **Vatikans** bereiten die Athleten der Halbrotunde, mittelgute Arbeiten, auf den im Jahre 1849 gefundenen „**Apoxyomenos**“ am Ende des Saales vor, eine Kopie der berühmten b Bronze des *Lysippos*. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst. Die Statue ist für uns ein Eckstein der Kunstgeschichte; wir erkennen an ihr die Eigentümlichkeiten des Lysippos deutlich ausgeprägt: naturalistische Haarbehandlung, schlanke Bildung des Körpers, kleinen Kopf. Wie anders sich das Motiv auch darstellen ließ, läßt sich an der dem lysippischen Werk ungefähr gleichzeitigen (fälschlich mit einem Gefäß restaurierten) Statue im ersten Gang der **Uffizien** sehen, einer Wiederholung der kürzlich c in Ephesos gefundenen vorzüglichen Bronze (in Wien, Volksgarten).

Sehr reizende Motive gewährten sodann die **Discobolen** oder Scheibenwerfer; sei es, daß sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Moments. Der **Vatikan** enthält (in der Sala della Biga) d sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Gebärde sein Ziel messenden, wie man vermutet hat, von attischer Erfindung, und einen gebückten (Kopf und linker Arm modern, der Kopf war zurückgewendet) nach *Myron*; von diesem ein noch schöneres Exemplar im **Palast Massimi** zu Rom. Eine geringere Wiederholung in den e **Uffizien**, 3. Gang, seltsam als Endymion ergänzt, und eine andere f im langen Saal im 1. Stock des **Museo Capitolino**, als fallender, sich g verteidigender Krieger restauriert. — Die Statue war, wie der Apoxyomenos, schon im Altertum hochberühmt und bewundert wegen ihrer lebensvollen Auffassung und kunstreichen Verdrehung.

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besonderen Tätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurierten Beschaffenheit und dem meist geringen Wert ihrer Ausführung (als Dekorationsfiguren) ist es nötig, sich zu erinnern, daß man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen Hunderten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen werden, der sog. **Kapitolinische Antinous**. Andere Arbeiten von Wert: der Athlet h mit Salbgefäß in der Galleria delle Statue des **Vatikans**; der schlanke, i jugendliche, einem guten griechischen Original nachgebildete, im

a großen Saale des Kapitolinischen Museums. (Der das Stirnband umlegende [Diadumenos] nach einem berühmten Motiv des *Polyklet*, ehemals im Palast Farnese, jetzt im Brit. Museum, woselbst ein noch vorzüglicheres, fast unberührtes Exemplar aus Vaison in Frankreich;
b ein Torso in Rom im Magazzino comunale.) Vier Athleten im
c ersten Gang der Uffizien zu Florenz, zum Teil willkürlich restauriert und von jeher nicht viel mehr als Dekorationsarbeit; aber vielleicht nach Originalen der großen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Einer davon, sowie der sehr zusammengestückelte, stehende im Braccio
d nuovo des Vatikans (Nr. 126) und ein drittes Exemplar in Neapel weisen auf ein berühmtes Original, den Doryphoros des *Polyklet*,
e zurück. Ein ähnlicher im Pal. Pitti (oberes Vestibul).

f Der fälschlich sog. Alcibiades in der Sala della Biga des Vatikans ist eine interessante Kopie einer Athletenstatue aus dem 5. Jahrh. v. Chr. Es ist ein sehr schöner Akt der Verteidigung; der Beschauer erwartet, daß sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Kraft, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet. Dagegen ist die kürzlich gefundene große Bronzestatue im
g Museo delle Terme, ein jugendlicher kräftiger Mann mit hoch aufgestütztem Speer oder Stab, eher ein Fürst als ein Athlet. Ebenda die
h prachtvolle bewegte Jünglingsfigur aus Subiaco.

i Von den Bronzen des Museums von Neapel (3. Saal der Bronzen) gehören außer mehreren schönen Köpfen (vgl. S. 83 f) hierher die beiden trefflichen Statuen der gebückt vortretenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Bei aufmerksamer Betrachtung, namentlich der Fingerbewegung und Armhaltung, wird man sich überzeugen, daß nicht Wettläufer oder Diskuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, dargestellt sind, sondern Ringer, welche sich den Punkt des Angriffs
k ersehen. (Ähnlich die Ringer im Konservatorenpalast, Rom.)

Eine kürzlich in Pompeji gefundene wohlerhaltene Bronzefigur eines ruhig stehenden Jünglings ist über Gebühr gerühmt worden, wenn sie
l dem sog. Idolino im Museo Etrusco in Florenz an die Seite gestellt wurde. An diesem letzteren hat man Gelegenheit, die griechische Kunst des 5. Jahrh. in einem Originalwerke ersten Ranges kennen zu lernen. Die Figur steht auf einer prächtigen Basis aus der Renaissance-
m zeit. — Ebendaselbst die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand eines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese der Mehrzahl nach wahrscheinlich erst aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schließen, welche jenen ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Skulptur muß nach den Siegerstatuen

von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmut emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlaß der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta und Elis, auch die Mädchen an gewissen Wettkämpfen teil, und es ist zu glauben, daß sich die Skulptur die darstellbaren Motive nicht entgehen ließ, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Kopie (gewiß nach einem bronzenen Original), eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (Galleria de' Candelabri im Vatikan); a eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurz geschnittenen Stirnhaare sowie das kurze Gewand gehörten, wenigstens in Elis, zur Sache.

Überaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Zirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, daß deren leibhaftige Abbildungen mit Namensbeischriften Mode wurden. Dieser Art sind schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen in einem oberen Saale des Laterans und vollends die aus dem 4. Jahrh. b stammenden im Hauptsaal der Villa Borghese. Selbst an Sarko- c phagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen Wagen- d führer mit Namen vor. Porträts von Zirkuskutschern haben wir in sieben Hermen im Hof des Museo delle Terme, eine lebensgroße Statue e mit nicht dazu gehörigem antiken Kopf in der Sala della Biga des Vatikans, interessant wegen der Verschnürung des Oberkörpers, die f als prophylaktischer Verband zum Schutze der Rippen diente. Auch die alten Griechen waren von der persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten sie auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Äußerungen des Schönen dargestellt.

Es kann nicht befremden, daß die Statuen von hellenischen **Kriegern** bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Über eine der berühmtesten Gestalten des Altertums, den Borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei. Die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer anderen Statue vorkommen. (Von einem römischen Gladiator kann gar nicht die Rede sein.)

Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgend

einer Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres gilt wohl von dem schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden oder Wache haltenden
a Krieger des **Museo delle Terme** (früher in Villa Ludovisi), von guter Arbeit, den wir schon bei Anlaß der Aresbilder erwähnten. Im Mu-
b seum von Neapel sind die beiden nebeneinander stehenden (leider wie so manches aus der farnesischen Sammlung überarbeitet) Nachbildungen der am Anfang der Akropolis von Athen aufgestellten Ehrenstatuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, deren Gruppierung aus Münzen, Vasen und einem Relief ersichtlich wird. An dem einzig echt erhaltenen Kopf des jüngeren erinnern die regelmäßigen Haarlöckchen und das starke Kinn noch unmittelbar an die Ägineten. (Eine schlecht restaurierte Wiederholung derselben Gruppe
c im Boboligarten zu Florenz.) Andere Kriegergestalten (Halle der Flora) sind vielleicht schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfszenen, die das bedeutendste Faktum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und konzentriert darstellen mußten.
d — In der Galleria lapidaria findet sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Sagenkreise (kolossal, vielleicht schon in antiker Zeit restauriert und mit einem Bildniskopf versehen): der fast nackte Krieger trägt einen toten Knaben, den er an dem einen Fuße hält und über die Schultern hängen läßt, eilig, wie es scheint, aus dem Kampfgewühl; es ist vielleicht Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höheren Sinn heroische, soweit die antike Beschaffenheit es erkennen läßt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verraten ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muß eine oft wiederholte Gruppe: Aiax (n. a. Menelaos) mit dem Leichnam des Patroklos gewesen sein, welche bei Anlaß der Gruppen zu besprechen sein wird.

e Vielleicht war mit einer tüchtigen Heroenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses) Achill gemeint. Der Kopf ist nicht zugehörig; das übrige eine treffliche Replik des polykletischen Doryphoros mit Hinzufügung des Schwertgurts (vgl. S. 86 e). — Einen
f wunderschönen Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, findet man im Campo santo zu Pisa (Nr. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue
g des Museo Chiaramonti (Vatikan), welche ihn darstellt, wie er dem Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in den Zügen mehr der Energische, Vielduldende, als der Schlaue. Ein lebensgroßer, bärtiger Kopf mit Lederkappe, im Hof des Museo delle
h Terme, in dem ruhigen, strengen Stil des 5. Jahrh., wird neuerdings auf Odysseus gedeutet. Eine Statuette im Museo archeologico des
i Dogenpalastes zu Venedig, Nr. 112.

Auf die Krieger folgen die **Jäger** und zwar zunächst ihr mythi-

sches Urbild, Meleager. Die berühmte vatikanische Statue a (Belvedere), die Kopie eines griechischen Originals wahrscheinlich von *Skopas*, gibt uns diesen Typus, wenn auch nicht in allen Teilen gleichmäßig belebt, in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugendlichen Kopfes (von dem eine weit bessere Replik in Villa Medici), und doch wieder b wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd verlangt und bildet einen Körper anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Muskulatur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und Tronco). Gewiß hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und mußte sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung von Rosso antico im Museum von Neapel c (4. Saal). Eine stark ergänzte lebensgroße Statue im Hauptsaal der Villa Borghese. d

Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Kontrast belehrend: die Statue eines Jägers im großen Saal des Museo Capitolino. e Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jäger, der denn auch, wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (wohl der antoninischen Zeit) vor uns steht. Für das Motiv scheint seltsamerweise die Harmodiosfigur der Tyrannenmördergruppe benutzt. Ob „Polytimus der Freigelassene", wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigentümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

Im Museum zu Parma der gute Torso eines Jägers oder Kriegers. f

---

Wenn sich in jeder Gottheit irgend eine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist **Pallas Athene** eine der höchsten Versinnlichungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Tätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen" geworden, wie wir den viel duldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und aus seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Ionien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die größten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch *Phidias;* aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Gebärden einher. So die schon er-

a wähnte altertümliche Statue in der Villa Albani (Reliefzimmer) und
b die der anstürmenden Athene im Museum von Neapel (3. Gang).
— Von *Phidias'* Standbild der Athene Promachos ist bisher keine Nachbildung nachgewiesen worden; dagegen ist seine berühmte Goldelfenbeinstatue der Parthenos in Italien namentlich durch die mit dem
c Künstlernamen *Antiochos* von Athen bezeichnete Statue des Museo delle Terme (früher in Villa Ludovisi), sowie durch Torsen im
d Kapitolinischen Museum, im Konservatorenpalast, in der
e Villa Borghese (Vorhalle des Kasino Nr. 13) und in der Villa
f Wolkonski auf uns gekommen. (Bruchstücke von Nachbildungen
g ihres Schildes im Kapitolinischen Museum, sowie im Museo Chiaramonti). Auf die Athena Lemnia des Phidias wird der schöne,
h helmlose Kopf im Museo civico zu Bologna zurückgeführt.

Einen verwandten Typus, in welchem noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue des Museums
i von Neapel (3. Gang) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck samt der umständlich behandelten Ägis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes gibt. Man vergleiche mit dieser Statue die in der Intention
k übereinstimmende im Hauptsaal der Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat (das Gesicht, namentlich im Profil, zeigt noch etwas altertümliche Formen); die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Löwenkopfes,
l wie eine Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: Bronzen, 2. Zimmer, 1. Schrank zeigt ähnliche Auffassung.) Dem Phidias wieder näher steht eine leider ohne den Kopf erhaltene Statue
m mit schräg umgelegter Ägis im Museo delle Terme; dasselbe auf die friedliche Tätigkeit der Göttin hinweisende Motiv zeigt eine der Phidiasschen Schule angehörige Figur im Museo Chiaramonti des
n Vatikan. Sehr eigentümlich, als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber nur mittelgut ausgeführten Statue
o der Uffizien (Verbindungsgang); das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der echte, wenigstens alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts. Die Statue geht auf ein Werk des 4. Jahrh. zurück. Hiervon mehrere Repliken, z. B. im
p Kasino der Villa Rospigliosi in Rom.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei Statuen erhalten ist, die auf
q ein Original zurückgehen: der Pallas Giustiniani im Braccio nuovo des Vatikans und der Pallas von Velletri[1]) in der oberen Galerie des

1) Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die kolossale mit erhobenem rechtem Arm.

Kapitolinischen Museums. In langem, einfach gefaltetem Gewand a
und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen haben beide nur den
schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz mit
dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt
von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe: das unbeschreiblich Klare
ihrer Züge wirkt indes doch nicht wie Kälte, weil eine göttliche Macht
darin waltet, die Vertrauen erregt. Gerade die gänzliche Einfachheit
der ganzen Darstellung läßt diesen Ausdruck so überwältigend hervortreten.
Ob wir hier einen der älteren Kunst entstammenden oder einen
etwas späteren Typus vor uns haben, mag unentschieden bleiben —
jedenfalls wird man den Künstler preisen, der das Wesen der Pallas
zuerst Athene so empfand.

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im ganzen diesen
späteren ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vatikans b
eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich
als modern erkennen; der Kopf ist aber in der Tat einem antiken
Bruchstück zuliebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti c
eine Kolossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, leere
römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpfchen, in den d
Büstenzimmern eine vortreffliche große Büste. Im Museum von
Neapel (2. Saal) zwei gute Büsten. (Die eine eine Kopie des Kopfes e
der Parthenos.)

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der
Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene Statue
über dem Brunnen auf dem Kapitol wirklich als solche in Anspruch f
nehmen dürfen. Aber erst der Restaurator hat sie zur Roma gemacht.
— Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palasttreppe der Villa g
Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in kurzem Gewande bis
an das Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf Trophäen. Bei nicht
eben geistvoller Ausführung ist sie als die stets rüstige, sprungfertige
Siegerin doch glücklich charakterisiert. — Die sitzende Kolossalstatue
im Garten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein. h

Bei diesem Anlaß sind noch einige andere lokale Personifikationen
zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmälern
charakterisiert. Von größeren Bildwerken dieser Gattung sind uns nur
eine Anzahl Hochreliefffiguren erhalten (eine im unteren Gang des
Museo Capitolino, eine im Hof des Konservatorenpalastes, i
mehrere im Museum von Neapel, 7. Saal), leblose römische De- k
korationsarbeiten. An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum l
von Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte als
allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich begreiflicherweise
sehr auf die Attribute stützen mußte; überdies ist
der Marmor sehr verwittert. Die Repräsentanten der etruskischen

Städte: Vetulonia, Vulci, Tarquinii finden wir auf einem Relief im
a Lateran, Personifikationen besiegter Völker in den Reliefs von der
b Basilica Neptuni im Hof des Konservatorenpalastes. — Dies alles
kommt kaum in Betracht neben einer kleinen, wunderschönen Figur
c des Vatikans (Gall. de' Candelabri), welche die Tyche oder Stadt-
göttin von Antiochien vorstellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit auf-
gestütztem Arm und übereinandergeschlagenen Füßen auf einem Fels,
unter ihr die nackte Halbfigur des Flußgottes Orontes. Hier endlich
ist vor allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geo-
graphische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild von
der Hand des *Eutychides* aus Sikyon, eines Schülers des Lysippos,
stand, wußte ja doch jedermann, welche Göttin gemeint war.

In eigentümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen,
dem Typus nach, die **Amazonen,** deren höchste Ausbildung ja viel-
leicht wesentlich demselben großen Bildner angehört, welchem das
höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, *Phidias*.
Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leib darzu-
stellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, so wie die zierlich
und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisiert durch die Schöpfung
des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich
Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres reprä-
sentieren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauen-
volk, von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den
Anlaß zu dem hohen künstlerischen Problem, das *Polyklet*, *Phidias*,
Kresilas u. a. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie
bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf jeder Ausdruck des Liebreizes;
bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über
das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte, aufgeschürzte Gewand
deckt nur einen Teil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es
fließt so um die Gestalt, daß jede Nuance der Bewegung sich darin
klar ausdrückt. Dies war sehr wesentlich, denn das Heroische ließ
sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als
Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Man unterscheidet jetzt
drei Amazonentypen, jeder in vielen Exemplaren erhalten: 1. die ver-
d wundete Amazone, Hauptexemplar im großen Saal des Museo Ca-
pitolino (mit dem Namen des *Sosikles*, wovon fraglich, ob er den
Künstler bedeutet); 2. die ermattet ausruhende Amazone mit auf den
e Kopf gelegtem rechten Arm, Hauptexemplar im Braccio nuovo
f (willkürlich restauriert; ein anderes im Pal. Sciarra); 3. die angeblich
den Speer zum Sprung aufstützende, wovon das Hauptexemplar, die
g Matteische Amazone, in der Galleria delle Statue des Vatikans; eine
h Wiederholung hiervon scheint, abgesehen von der Kapitolinischen

(Saal des sterbenden Fechters), auch die Statue aus Serpentin im Turiner Museum zu sein, welche schlecht als Artemis restauriert ist. a Man hat den zweiten Typus mit Wahrscheinlichkeit auf Polyklet bezogen; die Zurückführung des ersten und dritten auf Phidias und Strongylion ist zweifelhaft.

Von älterer Darstellung weist Rom in der Statuette der den Bogen spannenden Amazone im Konservatorenpalast ein originales b Stück griechischer archaischer Kunst auf. Die jüngere Ausbildung des Typus lehrt uns am besten die tote Amazone in Neapel (3. Gang), c eine Nachbildung aus dem attalischen Weihgeschenk (s. u. Gruppen), kennen. Von ähnlichem Charakter noch einige Figuren: in der Villa Borghese, 3. Zimmer rechts vom Saal, eine Amazone, die zwei d Krieger überreitet; eine großartiger gedachte Amazone, die, wie es scheint, am Pferde hängend von ihm geschleift zu denken ist, im Hofe des Palazzo Borghese. An der bekannten Statuette des e Museums von Neapel (2. Saal der Bronzen), welche eine behelmte f kämpfende Amazone zu Pferde darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.

Die Gestalt **Apolls**, wie wir sie aus den Statuen der Blütezeit und deren Nachahmungen kennen lernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Darstellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzige Menschen vernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihilfe Musik und Dichtung sind; als Teilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, die Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Sinnbild der höchsten, man könnte sagen, zentralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäß war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist und nicht bloß zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, das in späterer Zeit durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheint; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, sogar nur dekorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der vati-

a kanische Apoll (in einem besondern Gemach des Belvedere). Ehedem als Sieger über den Drachen Python, auch über die Niobiden, ja als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtete, — sollte er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinwegwenden. Die deklamatorische rechte Hand, welche man sich lieber wegdenken möchte, ist doch der Hauptsache nach alt. Die Statue zeigt eine Behandlung des Einzelnen, die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winckelmanns. Bewunderungswürdig bleibt aber der Gedanke des Ganzen, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes, welches übrigens, der Wirkung zuliebe, zu weit nach der rechten Schulter sitzt. Man vergleiche für die Bewegung des mehr schwebenden als schreitenden Gottes den Ganymed im Vatikan, dessen Schöpfer, *Leochares* (4. Jahrh. v. Chr.), jetzt auch der Apoll zugeschrieben wird. Bearbeitung und Ausführung des Exemplars im Belvedere gehören der Kaiserzeit an.

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend[1]),
b finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (3. Saal d. Br.). Hier ist er ungleich jugendlicher, schlank, als Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpfchens gebildet. Die schöne Bewegung seines Laufes wird durch das über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stückchen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten dargestellt ist der Typus des angelehnt ausruhenden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte
c florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der „Apollino" genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters dar. Leider mußte dieses Werk in neuerer Zeit schwerer Verletzungen wegen einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte Epidermis völlig verhüllt; allein die ursprüngliche Schönheit schimmert noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist hier mit einem Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den ersten Blick von bloß halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgroßen, ja kolossalen Statuen desselben Motivs sind wohl nur spätere und an sich keineswegs glückliche Vergrößerungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein möge.[2])

1) So schließt man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

2) Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Maßstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrößerungen und Verkleinerungen ertragen: je momentaner und genrehafter, desto

So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuß umgeschaffene, kolossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im großen Saal des Museo Capitolino, und die ähnliche große Basaltstatue im Museum (a) von Neapel (1. Saal); ganz nackt die große Statue im Zimmer des (b) sterbenden Fechters (Museo Capitolino) — ehemals hatte dieselbe (c) Stellung der jetzt mit ausgestrecktem Arm restaurierte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer (d) Zeit; auch derjenige im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo, leid- (e) lich römisch.

Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem großen Umbildner des Erhabenen in das Lieblich-Reizende, *Praxiteles*. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. In der Rechten, wo sie richtig restauriert ist, hielt er den Pfeil, womit er das Tier zu töten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsentöter. Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den sog. Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So mußte das Far-niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark restauriertes Exemplar im Vatikan, Galleria delle Statue. Ungleich geringer, (f) aber wie das Original in Bronze ausgeführt, das kleine in der Villa Albani (Zimmer des Äsop). Eine ähnliche Statue, aber mit Lyra, (g) Dreifuß etc., aus Marmor verschiedener Farben ergänzt, in den Uf- (h) fizien zu Florenz (2. Gang).

Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. Adonis des Mu- (i) seums von Neapel (3. Gang) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurierten Armen und Beinen, bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich dem apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, daß auch dieses schöne, genießende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im

---

weniger: sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kindes- und Knabengröße ein Teil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrößert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrößerten Marmorkopien berühmter Antiken in der Villa Reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, (*) gleichmäßig wirken soll, so wird man allerdings dem Maßstabe Gewalt antun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht erraten, wo dies geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im großen Saale des Museo Capi- (**) tolino gehört ebenfalls hierher — um von den Weihbeckenengeln in St. Peter zu schweigen.

Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein.[1])
a — Der Apoll im Musenzimmer der Villa Borghese ist eine mäßige,
b sehr geflickte Statue. An demjenigen im großen Saale des Palazzo Farnese sind die alten Teile sehr schön.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhang mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart (s. unten).

Ein bis jetzt nicht völlig erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am unteren Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon
c fünf Exemplare: Museum von Neapel, 1. Saal; — Museo Capi-
d tolino, großer Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — großer Saal des
e Palazzo Vecchio in Florenz.) Wahrscheinlich lag ein ehernes Original vor, dessen Stütze dem Kopisten in Marmor nicht genügen konnte. Jedenfalls muß das Urbild von hohem Werte gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmutige Stellung zeigen. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Der ganz alte Typus der nackten stehenden Apollobilder von der Art des Apoll von Tenea (in München), in denen wir erste Versuche der griechischen Plastik kennen lernen, die menschliche Figur künstlerisch zu bewältigen, ist in den italienischen Sammlungen nicht vertreten. Doch finden wir ein interessantes Beispiel seiner Übertragung auf eine altitalische Gottheit in der Statue des Semo Sancus im
f Vatikan, Galleria de' Candelabri. Wie dann der Typus im 5. Jahrh. zu kraftvoller Ausgestaltung gebracht ist, läßt sich an einer Reihe bedeutender Stücke in Rom verfolgen: noch recht alter-
g tümlich der große Apoll im Hauptsaal des Museo Capitolino,
h ebenda eine schon entwickeltere Statue, von der zahlreiche Wiederholungen vorhanden, dieser ähnlich, immer noch streng, die aus dem
i Tiber gezogene große Figur im Museo delle Terme, in der man die Nachbildung eines Werkes des Phidias vermutet hat; schließlich ein etwas jüngeres Stück von weicheren Formen, der Apoll von Cento-
k celle im Vatikan, Gabinetto delle maschere (eine Replik im Pal. Chigi).

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Tiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch

---

1) Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese
* Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter, ganz kleiner Apoll.

in der Gestalt Ähnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blütezeit bildete sie indes nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen" zu werden, während in **Artemis** Bewegung und Tätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurierten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin, allein ohne das Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen wir in einer liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo (Vatikan) eine Selene — die Mondgöttin ist nur die Ausgestaltung einer Seite der Artemis zu einer besonderen Individualität —, die den schlafenden Endymion beschleicht; ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung, ein trefflich erfundenes Werk, ganz bekleidet. — Die meisten Statuen stellen jedoch die Artemis bloß in dem bis über die Knie aufgeschürzten Untergewand hurtig schreitend, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde, dar. So das mittelmäßige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von Neapel (1. Saal). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde geknüpft, wie bei Apoll und auch bei vielen Aphroditebildern.

a

b

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschließt, mußte da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll vom Belvedere, die Diana von Versailles (im Louvre), dem Bruder dermaßen entsprechend gebildet, daß man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Außer den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltsame Bewegung zeigt, daß sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll die Feinde bereits scheucht. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (3. Saal der Bronzen) den Oberleib einer Diana, welche zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 94 b) gehörte und zugleich an die Statue des Louvre erinnert.

c

Als Lichtbringende (Lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet[1]) mit (meist restaurierten) Fackeln in den

1) So schon in der ihres Wertes halber oben zuerst genannten Selene des Braccio nuovo.

Händen, in der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten, bald mehr dem letztgenannten Typus entsprechend. Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiß sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, nur Nachbildungen
a von bedingtem Werte: Statuen im Museo Chiaramonti und im
b Gabinetto delle Maschere des Vatikans; die letztere mit einem ähnlichen, fast bitteren Ausdruck, wie die Diana von Versailles; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zurücktretenden Tronco
c ruhend) im Kaffeehaus der Villa Albani; ihr Kopf von ernst-lieb-
d lichem Typus. Eine schlecht restaurierte schreitende im Pal. Medici zu Florenz (Vorzimmer der Accad. della Crusca).

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Bernischen Schule wird man selbst den manieriertesten Dianenbildern dieser Art im Verhältnis das schöne und edle Maßhalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verläßt.

Schließlich ist eine schöne kleine Bronze im Museo Archeologico
e zu Florenz nicht zu übersehen.

Die einem archaischen griechischen Original nachgebildete Marmorstatuette der schreitenden Artemis aus Pompeji (Neapel, 3. Gang;
f s. oben S. 69h), wiederholt auch auf einem der Gemälde des Hauses an der Farnesina (jetzt im Museo delle Terme), ist namentlich wegen der erhaltenen deutlichen Reste der Bemalung interessant. Auf die altertümliche Kunst geht auch das idolartige, mit symbolischen Attributen überhäufte Bild der ephesischen Artemis zurück, von der
g eine Statue im Vatikan, Galleria de' Candelabri, ein Beispiel bietet.

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet **Aphrodite** unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem älteren, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Am einflußreichsten war der Typus, welchen wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen: sie ist von den Hüften an bekleidet; ihr Bau ist nicht bloß schön, sondern auch kräftig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. Wie die Arme des Originals zu deuten sind, ist leider ganz unsicher; in Italien begegnen wir zwei berühmten, auf diesen Typus zurückgehenden Repliken. Die eine ist
h die Venus von Capua im Museum von Neapel (3. Gang), aus späterer, versüßender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme und den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man

sich hinweg, — denn von letzterem sind auch die Füße nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indes ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe, getragen haben wird oder irgend einen Gegenstand, den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehreren der unten zu nennenden lange nicht gleich. (In spielender Umdeutung braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten, sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungsgang; Replik in Berlin.) a

Es kann nicht befremden, daß die römische Kunst sich dieses Motivs geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges, darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne Victoria im Museo patrio zu Brescia; schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphrodite, nur daß sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem pikant behandelten leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuß auf einem (restaurierten) Helm und stützt den (restaurierten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des 1. Jahrh. n. Chr. sind Victorien dieses Typus nicht selten. b

Einen anderen Sinn zeigt der von *Praxiteles* und seiner „knidischen Aphrodite“ abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in großartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloß menschlichen Motiv, nämlich als Badenwollende oder Gebadete, dargestellt; darauf deutet das Salbengefäß, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der anderen, auch wohl mit einem Teile des Gewandes deckt sie den Schoß, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schoß. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachtende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmaleren Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir soeben bezeichneten, sind meist in mehreren Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigeren Exemplare:

Die Vatikanische (Sala a Croce greca) mit modernem blechernen Gewande ist die beste von den noch vorhandenen Nachbildungen der knidischen Aphrodite. c

Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Kopie von *Menophantos* d

nach einer berühmten Statue in Troas; mit der Linken das Gewand vor den Schoß ziehend, die Rechte vor der Brust.

a Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.

b Die Kapitolinische (Museo Capitolino, Obergeschoß): beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, so daß die oberen Teile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mußten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten; der obere Teil des Haares ist nicht bearbeitet, sondern war durch Bemalung vollendet.

c Diejenige im Museo delle Terme (früher Villa Ludovisi), sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verrät in der großartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

d Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurierte) Arm nach dem Salbgefäß gewandt, der rechte vor dem Schoß. Gute römische Arbeit.

e Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), der Kapitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr altertümlich.

Von diesen Aphroditebildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die Mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den mehr delikat ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Maßstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gern zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

f Die Mediceische Venus in der Tribuna der Uffizien ist nach der Inschrift ein Werk des Atheners *Kleomenes, Sohn des Apollodoros*, nicht vor dem 2. Jahrh. v. Chr.[1]) — Hier ist kein Gewand und kein Salbgefäß mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden um ihrer bloßen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, einmal um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielen, sodann um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — dies wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten

1) Die Inschrift wird jetzt für modern gehalten, die Zeitbestimmung ist unsicher.

werden. Sehr verglättet und mit affektiert hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urteil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all das, was übrig bleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der größten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, war eine der beliebtesten. Eine große Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Dekorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgroße z. B., die eine mit dem zur Stütze dienenden Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten (a) Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der Mediceischen überzeugen will.

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin mußte sich von dem Kultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit schalten konnte. In den besseren Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die kauernde Venus (Vénus accroupie)[1], deren schönstes Exemplar auf italienischem Boden der Vatikan (Gabi- (b) netto delle Maschere) bewahrt (die Basis mit der Künstlerinschrift des *Bupalos* ist modern). Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens; die Epidermis leider stark verletzt, der Kopf überarbeitet (?). — Ein viel geringeres, stark restauriertes Exemplar in den Uffizien zu Florenz (Ver- (c) bindungsgang), ein anderes im Museum von Neapel. (d)

Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel. (e) Der Kopf und mehrere andere Teile sind modern und schlecht, das übrige aber von merkwürdiger Vollendung und raffiniertem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann. Geistreich ist die Art, wie das Gewand als Stütze und Hintergrund für die nackten Formen benutzt ist.

Ähnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen

---

1) Die in Vienne gefundene, trefflich selbst in der glänzenden Politur erhaltene Statue des Louvre, die ursprünglich mit Amor zusammengruppiert war, zeigt, wie die letzte Epoche der griechischen Kunst gelegentlich in einen Realismus ausartet, der sie der vlämischen Kunst — hier den nackten Gestalten eines Jakob Jordaens — nähert.

a derselben Sammlung (kleine Bronzen, 3. Zimmer; auch in Florenz,
b Museo Archeologico): einer die Sandalen ausziehenden und einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmutigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

c Reiner empfunden ist eine andere Statuette (ebenda, 2. Saal d. Br.), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt, darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen von bester Arbeit. Ähnlich eine liebliche, oft wiederholte Marmorfigur (freilich mit restaurierten Armen
d und Lockenenden) im Braccio nuovo des Vatikans, aus guter römischer Zeit. Bei anderen sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt
e es zweifelhaft, ob sie nicht erst die Haare auflöst. (Florenz, Museo Archeologico.) Hier müssen wir auch die schöne, einem altgriechischen Original nachgebildete Marmorstatue im Kon-
f servatorenpalast in Rom nennen, obwohl es zweifelhaft ist, ob das nackte Mädchen, das sich die Haarbinde löst, als Aphrodite gemeint ist. — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugendlichen Typus ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus
g Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von den Restaurationen möchte ihre Gebärde am ehesten darin bestanden haben, daß sie das um die Hüften leicht geschürzte Gewand mit der Linken und die Haare mit der Rechten aufzulösen im Begriff war. Die Ausführung ist vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die erhaltenen Teile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert.[1])

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht leitete z. B. den Bildhauer, der die Venus der
h Villa Borghese (Zimmer der Juno) schuf, die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht, die Absicht originell zu sein, ebenso wie den Erfinder der kauernden Venus, die den Delphin
i am Schweif hält, im Museo delle Terme (früher Villa Ludovisi). — Häufig ist das Gewand über dem Schoß zusammengeknüpft, läßt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 101 a), oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um sich zu nehmen. (Beispiele
k von diesen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vatikans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin

---

1) Eine große Venus, das bauschende Gewand unterwärts zusammenfaltend,
* im Museum zu Syrakus.

in der jüngeren Kunst kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigstens haben wir keine solche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, sind Eroten, Amorine, nicht Darstellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz besonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, aus alter Zeit stammend, aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe des Museums von Neapel, als Statuette auch im 2. Saal desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. a. O., das weitaus beste Exemplar in Paris) findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich durchscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wollte sie sich verhüllen.[1] Man hat diesen Typus mit der Venus Genetrix identifiziert, aber mit Unrecht. Er ist eine Schöpfung des 5. Jahrh., wie auch die schöne Statue im Kasino Doria-Pamfili mit dem weichen, wie vom Winde bewegten Gewande, dessen Faltenbehandlung an die sog. Tauschwestern des Parthenongiebels erinnert. a b c d

Ein an das Ideal Canovas erinnernder schöner Marmorkopf aus Ostia, im 15. Zimmer des Laterans. e

An den späteren Typus der Aphrodite, wie er sich in der Mediceischen, in der Vénus accroupie usw. zeigt, schließen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei großem Reiz und vieler Ähnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, lassen vielmehr eine Umbildung derselben in das Niedliche und Graziöse erkennen. (Der Kopf schmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Teil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das Wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

So wird man z. B. zugestehen, daß die sog. Vatikanische Danaide (Galleria delle Statue), welche das Schöpfgefäß vor sich hält, sich schöner neigt, als die Kunst dies Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihresgleichen; die Arme sind restauriert, allerdings trefflich. (Ein ungleich geringeres und stark restauriertes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese.) f g

1) „Aphrodite, den Mantel lüftend.“

An diesen Typus, welcher wohl am richtigsten als der der **Nymphen** bezeichnet wird, erinnert eine niedrig sitzende bekleidete Figur, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts schaut a (Vatikan, Galleria delle Statue)[1]), unter dem Namen der Schutzflehenden bekannt; ein zweites, unendlich besseres Exemplar im oberen b Stockwerk des Pal. Barberini zu Rom. Das Original, hervorragend sowohl in Hinsicht des Stils als der Erfindung, war eine griechische Arbeit des 5. Jahrh. v. Chr. Das schmerzergriffene Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch in der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Vergleich mit einer dem schlechteren, vatikanischen Exemplar gegenüber- c sitzenden, altertümlichen Penelope[2]); dieses ist die Sinnende, Rechnende und Wartende. Als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet; ihre häusliche Tugend war, wie das Fragment einer Replik d im Museo Chiaramonti zeigt, durch einen unter ihrem Sitz stehen- e den Arbeitskorb bezeichnet. Eine dritte Replik im Konservatorenpalast.

Hier ist auch die „Psyche" aus dem Amphitheater von Capua f (jetzt im Museum von Neapel, 3. Gang) zu nennen. Es ist nur ein Oberleib mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Achse aufgestellt, aber von einer Süßigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muß. Für Aphrodite ist namentlich der untere Teil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten; nach Gemmendarstellungen ist sie vielleicht als eine an den Baumstamm gefesselte Psyche zu deuten. Wir ahnen darin noch eine Gestalt, welche der „Schutzflehenden" in der Empfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen g Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums von Neapel (2. Saal d. Br.) eine Gefährtin der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranze gebundenen Haaren, welche jetzt Berenice heißt.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu Brunnenfiguren. In mehreren Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerem Maßstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Dekorationsarbeiten, mittelmäßig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. h Man wird indes wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (3. Saal) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum

1) Der Kopf ist ergänzt.

2) Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. Der echte Penelopekopf ist * einem Jüngling im Pal. Altemps aufgesetzt (ein anderer echter in Berlin).

Baden sich vorbereitende; sie lehnt mit dem linken Arm auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des linken Fußes, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Extremitäten sind nebst dem Kopfe neu, aber ohne Zweifel richtig restauriert.) Ein besseres Exemplar in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr a schlecht gearbeitete schlummernde Nymphe im Vatikan (Belvedere, b zwischen dem Apoll und den Faustkämpfern Canovas) weist auf ein reizendes Original hin (oft wiederholt). — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiß mich keines anderen einigermaßen erhaltenen Exemplars zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, c beim Ajax), welches freilich eine geringe römische Arbeit ist. An der ähnlichen, ehemals schönen Statue der Galerie von Parma ist gar d zu vieles modern.

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der sog. Leukothea, Amme des Dionysos; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die schöne, ungemein noble Bronzefigur im Museo Archeologico zu e Florenz. Eine treffliche Marmorstatue in der unteren Halle des Pal. Cepperello zu Florenz (Corso Nr. 4) möchte ich ebenfalls für eine f Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen; der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden.

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigen Typus müssen wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen; die sog. Vatikani- g sche Kleopatra (Vatikan, Galleria della Statue), in Wirklichkeit eine schlummernde Ariadne wie das daneben eingelassene Relief, Nr. 416, mit demselben Motiv in der Gruppe der von Theseus verlassenen Ariadne beweist. Überdies läßt schon der erste Blick eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. Sie ist etwas zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen gibt und den ganzen Anblick etwas verfälscht. Als Motiv der Ruhe wird dieses Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich, ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Die spätere, bacchische Gestalt der Ariadne wird uns weiter unten beschäftigen.

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Altertums einschalten, die sog. **Farnesische Flora** (Museum von Ne- h

apel, 5. Saal). Die Deutung ist ganz unsicher; da Kopf, Arme, Attribute und Füße modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, daß ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Kolossal und für einen dekorativen Zweck berechnet, zeigt dies herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspangen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Teilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung gibt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

a Eine andere kolossale Statue derselben Sammlung (untere Vorhalle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-dekorativ behandelt, als schwere Gesimsfigur; doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes", ebenfalls seltsam schwer gebildet, von alters her zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt.)

Von Pomonen wüßte ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar b anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (1. Gang), auf welches beispielsweise verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf.

Während die neueren Ausgrabungen auf griechischem Boden zwei Nikestatuen ergeben haben, die zu den schönsten Originalwerken griechischer Plastik gehören (die Nike des *Paionios* in Olympia, vom Ende des 5. Jahrh., und namentlich die Nike von Samothrake um 300 v. Chr., jetzt im Louvre), ist leider in italienischen Sammlungen keine recht gute Victoriastatue zu nennen[1]), obwohl es deren einst treffliche (meist von Erz oder edlen Metallen) gegeben haben muß, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende. Eine geringe der letzteren Art, welche doch auf ein gutes Urbild c schließen läßt, in den Uffizien (1. Gang); eine der ersteren Art im d Pal. Medici (Vorzimmer der Accad. della Crusca). (Eine hübsche e Statuette der Nike, mit der Medusenmaske auf dem Kopf, im Vatikan, Gall. dei Candelabri.) — Um so reichlicher, wenn auch mit den Reliefs an der Balustrade des Niketempels in Athen nicht entfernt zu vergleichen, sind die Victorien in Relief und in der Malerei vertreten, f die schönsten am Titusbogen. Ein Relief im Vatikan und Replik in den Uffizien (s. u. Relief). — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwebenden Victorien; eine g treffliche im Museum von Neapel (2. Saal der Bronzen); eine h andere im Museo Archeologico zu Florenz; diese letztere hat,

1) Wie es sich mit der Victoria des Museo Patrio zu Brescia verhält, wurde oben (S. 99 b) erörtert.

wie die am Titusbogen, nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlaß mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der **Leda** mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, daß ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hindernis gefunden hat, weshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich, und man hat deshalb andere Deutungen zu Hilfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Tier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, daß dies aus demselben ästhetischen Grunde geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerem Verhältnis gebildet wurden. Mehrere der Statuen, so die im Kapitolinischen Museum, in der Villa Albani, im Museo Torlonia, gehen auf ein griechisches Original des 4. Jahrh. v. Chr. zurück. a b

---

Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der **Musen**, wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wußten, wie frei sie sich dabei bewegten und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln von Kopf bis zum Fuße ihrem Fache gemäß zu charakterisieren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind deshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restaurieren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasieren oder das Grübeln (wie in Dürers Melancholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind teils beschäftigt, teils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet; wir finden sie sitzend, aufgelehnt, frei stehend, auch feierlich vortretend, meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen, daß man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Musenmotiv erkennen würde.

Einzelne Sarkophage, welche die Musen sämtlich darstellen (einer im Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser), geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Altertum hervorbrachte und dann wiederholte. In der vollständigsten Gruppe aus der Villa des Cassius (Vatikan, Sala delle Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des c d

Sinnens, ohne alle gewaltsam auffahrende Inspiration, mit Genuß verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Euterpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Beide Namen verdanken übrigens ihre Existenz nichts anderem als der Restauration; unter die Musen im allgemeinen aber dürfen diese Typen gezählt werden. Euterpe
a wird sonst, z. B. in den beiden Exemplaren von Neapel, stehend mit übereinandergeschlagenen Füßen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe der im langen Kitharöden-Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einher-
b schreitende, lorbeergekrönte **Apollon Musagetes** im Vatikan (Sala delle Muse). Man hält diese Statue für eine Kopie nach *Skopas*. Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Ausdruck konzentriert sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äußerlich bewegt; bald werden die
c Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affektiert erscheinen, und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt. In ruhiger Stellung ist der Kitharöde Apoll häufig dargestellt, meist in langem Gewand (im
d Vatikan, Gall. delle Statue, zu einer Pallas restauriert; der Gott hielt ursprünglich in der Linken die Kithar, in der Rechten die Schale, wie der berühmte Apoll des *Bryaxis*), aber auch nackt, wie in der strengen
e Bronzefigur im Museum von Neapel (3. Saal der Bronzen), die ein altgriechisches Original, das in Sparta aufgestellt war, wiedergibt.

Im Saal der Musen findet man noch eine Muse in kleinerem Maßstab mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend
f gedachte verhüllte Figur einen restaurierten Kopf. — Von den vier betreffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vatikanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiß wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Fels gestützten linken Fuß. An der
g Treppe des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eine angebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Eingang
h der Sala rotonda des Vatikans, die zwei großen Büsten, in welchen die (sonst als Musen personifizierten) Komödie und Tragödie besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmut und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz und von zu glatter, peinlich detaillierter Arbeit.

i Im Museum von Neapel empfängt uns, und zwar gleich in der unteren Vorhalle, eine jener kolossalen Musen, wie sie wohl öfter zum Schmuck von großen Theatern gearbeitet worden sind. Die

flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige dekorative Bestimmung hin. Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlaßt, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine, zwar nicht ganz ebenbürtige, Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist groß und einfach gegeben: das lange Kleid mit der geraden vorderen Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fußes. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. Dieses war an sich nicht notwendig, denn daß auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst kolossalem Maßstab darstellen läßt, zeigt der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — Von ähnlicher Art, aber geringer, die als Muse bezeichnete kolossale Figur im Hof des Pal. Borghese zu Rom, die mit größerer Wahrscheinlichkeit als Apollon Musagetes gedeutet wird. a b

Weiter enthält das Museum von Neapel (1. Saal) einen sitzenden Apollon Musagetes mit porphyrnem Gewand und weißmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbenkontrast und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckt es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Skulptur gewesen. (Ein zierlicher Apoll mit Leier im Vatikan, Gall. delle Statue, geht auf ein archaisches Original zurück.) c d

In Neapel (Halle der Musen, 4. Saal) steht mehreres unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heißt, usw. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit. Die sog. Terpsichore, mit hochgegürtetem Untergewand und dem langwallenden Mantel, wie die Urania in der Vorhalle, ist sicher ein nach kolossalem Vorbild reduzierter Apollon Musagetes. e

In den Uffizien zu Florenz, 1. Gang, eine mit Recht oder Unrecht als Urania restaurierte Statue. f

---

Bei Anlaß der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Namen von **Gewandstatuen** zusammengefaßt werden. Für eine

kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerläßlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, daß weitaus die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Altertum willkürlich gegeben worden waren; daß endlich schon das Altertum häufig vorhandene Göttertypen zu Portraitbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiß, daß eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der späteren Zeit der griechischen Kunst, ein kanonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Musen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrat der schönsten Vorbilder für die Drapierung von Bildnisfiguren, so daß beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stilisiertes Bildnis gearbeitet worden. Außerdem sind unter der Masse der Gewandstatuen Stellungs- und Drapierungsmotive von Göttinnen, symbolischen Personifikationen, Priesterinnen, Teilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen, manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der portraitierenden Kunst an und geben ideal aufgefaßte griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Altertum keine anderen Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-großartige und keine einfach-liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer teils prächtigen, teils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe (zum erstenmal in den Figuren der Parthenongiebel voll hervortretende) Vorzug der antiken Kunst, daß sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur miteinander existieren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: die teilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand vermöge Durchscheinens des letzteren durch das erstere. Weit entfernt von der Künstelei, welche z. B. im 18. Jahrh. bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Kontrast des Feineren und des Derben und das Übereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den besseren Exemplaren) immer, daß es dem Künstler vor allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu tun war und daß er jene Zierlichkeit nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine rätselhafte (wohl römische) Figur, die sog. Pudicitia, mag hier zuerst genannt werden. Sie faßt mit der rechten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern, oder hat sie sich eben entschleiert? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewißheit. Das Zurücktreten der rechten Schulter[1]), die Stellung der Füße tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei, der freilich durch die übermäßige Schlankheit beeinträchtigt wird. Das schönste Exemplar im Braccio nuovo des Vatikans, mit ergänztem Kopf, (a) ein geringeres im Hof des Belvedere; andere an vielen Orten. (b)

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und sprechender ist als das andere, nennen wir beispielshalber dasjenige, wobei der Überschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter den Arm geklemmt wird. Von vielen Beispielen eines der schönsten: die als Euterpe restaurierte Gestalt in der Galleria delle (c) Statue des Vatikans.

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefäßträgerin (Museo Capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) ge- (d) löst, die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb usw., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligtums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Gebärde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raume die sog. Flora am (e) schnellsten die Blicke auf sich, eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das Haupt; über dem feinen Unterkleid ein eigentümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äußeren Effekt zuliebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Öffnung, so daß es bei jeder Bewegung auf beide Arme herabfallen müßte; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe, schattige „Augen“ bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Gewande vorkommen. Im ganzen macht sich der Eindruck wie von einem schön drapierten Modell geltend.

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen. Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollständigen Erhaltung nennen wir hier die sog. Pietas des Museums von Neapel (3. Saal der (f) Bronzen). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurück; weitaus die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur samt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreckten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden zusammen, welche

1) Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschulterigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die Brust hinläuft, fließt dann über den linken Arm hinunter. — An Marmorexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die Hände (deren jetzige Restauration allerdings die Betende nicht mehr erkennen läßt) und die Gewandenden rechts vom Beschauer, erscheint eine Marmor-
a figur dieser Art in derselben Sammlung (2. Gang), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt das Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand verhüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so daß von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. Schön an zwei Statuen junger Römerinnen, vielleicht
b von der Familie des Balbus, im Museum von Neapel, 2. Gang, und
c an einer Kaiserin, 1. Gang. — Auch an der sog. Iphigenia, welche in
d der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem 5. Altar links sich be-
e findet. — Die florentinische Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigentümlich reizend verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgibt, sieht nur die Linke (mit der restaurierten Schale) heraus; die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vorzüglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgroßen Statuen
f in einem der hinteren Säle (Stanza della Stufa) der Galerie des Pal. Pitti.

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der früheren Kaiserzeit, welche man für Bildnisse teils der älteren, teils der jüngeren Agrippina erklärt:
g Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit ver-
h schlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, 3. Gang.[1]) Wenn es nun mißlich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! —, so haben wir doch jedenfalls den allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die großen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden ließen. Das bequeme Auflehnen auf den Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergibt, mußten dieses Motiv sehr in Gunst setzen. Es ist aber jedenfalls griechisch, nicht römisch der

---

1) Zwei Agrippinenstatuen von untergeordneter Arbeit in den Uffizien
* zu Florenz (Anfang des 1. Ganges).

Erfindung nach. Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse in der Gipssammlung der Accademia di San Luca, Villa Albani und der französischen Akademie, Rom) damit vergleicht. Mit welch anderem Lebensgefühl fließen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

Eine sehr eigentümlich und gut gedachte sitzende Spätrömerin müssen wir indes hier noch erwähnen. Man sieht in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Sie soll Julia Maesa vorstellen, die Großmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus. Über den Ausdruck tiefen Sinnens in Haupt und Stellung vergißt der Beschauer gern die nur mittelmäßige Ausführung. a

Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. Vestalinnen der Loggia de' Lanzi in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ärmellose Brustkleid und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser kolossalen Figuren besonders nuanciert, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich. — Sichere Darstellungen von Vestalinnen findet man im Museo delle Terme in Rom und im Atrium Vestae am Forum. b c

Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloß bei Göttinnen, reproduziert. Es ist ein schlichtes langes Kleid mit einem Überwurf, der auf den Schultern geheftet, zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen ist und vorn herabhängt bis in die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Das Kleid ist über den Hüften meist so gegürtet, daß etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen. Sechs eherne Statuen im Museum von Neapel (3. Saal d. Br.), sämtlich aus der Villa von Herculaneum, Nachbildungen altertümlicher griechischer Figuren, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man pflegt sie als Tänzerinnen zu erklären. Die Arbeit ist verschieden und erhebt sich bei einigen nicht über die sorgsame Dekoration. (Spuren von farbigem Niello an Augen, Gewandsäumen usw.) Eine ähnliche Marmorfigur im Museo delle Terme und im Magazzino comunale zu Rom. d e

In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit die besten Nr. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und Nr. 7, sog. ältere Agrippina, mit der Linken das Gewand aufnehmend. f

Eine große Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen, um der Kürze willen. Von den weniger bekannten Sammlungen muß hier, a wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Kasino der Villa Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den b 1.—3. Gang des Museums von Neapel (im 1. Gang die schöne c Statue der Eumachia aus Pompeji) und auf den Braccio nuovo des Vatikans.

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungemeine Anmut des Hebens und Tragens der Wassergefäße, Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raffael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio dell Borgo (Vatikan); Michelangelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Prozessionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligtümern oder Opfergeräten, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (Kanephoren). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewand verhüllt, mit langsamem, bloß angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische Kanephore der Athener *Kriton* und *Nikolaos*, einem altgriechischen d Werk nachgebildet, in der unteren Halle der Villa Albani; neben ihr treten vier andere (ebendort) in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der Karyatide; die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Kapitäl gewordenen Korb das Gesims eines Tempels. Von den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden be- e sitzt Rom (Vatikan, Braccio nuovo) eine stark restaurierte antike Kopie, welche der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Größe und Ernst dem griechischen Original nahe kommend.[1]) — Von nicht viel geringerem Werte ist die Karyatide f im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Im Dogenpalast g zu Venedig (Corridojo) zwei Karyatiden vom Theater von Pola, dekorative römische Kopien nach altgriechischem Typus. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule, charakterisiert; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein

---

1) Die früher im Palazzo Giustiniani befindliche Replik ist jetzt im Ny-Carlsberg-Museum in Kopenhagen.

wenn das mechanische Bewußtsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten doch Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt **Eros** die erste Stelle ein. Wir lernen ihn in Italien als Statue nur unter dem Typus kennen, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des 4. Jahrh. verlieh, und den die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmutigsten Darstellungen, vielleicht nach *Lysippos*, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. bogenspannende Eros, ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloß mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit gelangt. Die beste Arbeit zeigt in seinen alten Fragmenten der vatikanische Eros (Museo Chiaramonti); dann folgt der im runden a Saal der Villa Albani und der in der oberen Galerie des Museo b Capitolino vorhandene. Der besterhaltene ist der im Dogenpalast c zu Venedig; der Kopf eine antike Restauration. Die Löwenhaut d an dem stützenden Stamme des Exemplars in Venedig führte auf die Annahme eines spielenden Motivs: Eros, den Bogen des Herakles prüfend. Nach dem Motiv einer Gemme und eines Sarkophagreliefs aber ist die Handlung vielmehr das Ziehen der Sehne über das Ende des Bogens.

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros in dem vatikanischen Torso: Galleria delle e Statue, früher als „Vatikanischer Genius" benannt, wie denn die Figur in der Tat vermutlich einen Todesgenius oder den Tod selbst darstellte, dessen dem Eros verwandte Gestalt mit gesenkter Fackel aus den Sarkophagen so geläufig ist. Das schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, zeigt den Ausdruck sanfter Trauer; die Ausführung ist sehr mäßig und die früher hergebrachte Zurückführung auf Praxiteles ganz unhaltbar. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel.) Ein geringeres, aber bis an die Kniee erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, 3. Saal. Eine kleine, f aber in einzelnen Teilen besser erhaltene Replik in der Galleria dei Candelabri des Vatikans, eine andere größere im Konservatoren- g palast fälschlich mit Leier und Plektrum ergänzt. Ebenda eine h auf Eros gedeutete Statue von guter Arbeit, ein Schwertband über der Achsel tragend; die Deutung ist nicht sicher.

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „der Todesgenius" heißt, aber als Eros restauriert i ist, vereinigt die frühere Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus", sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter.

(Ungleiche Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restauriert. Ob Schlaf, Tod oder der Sohn Aphrodites gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.)

Die statuarisch erst spät vorkommende Gruppe: Amor, der die Psyche liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durchbildung nur von mittlerem a Wert. Selbst das vorzügliche kapitolinische Exemplar (im Zimmer der Venus) macht hiervon nur eine bedingte Ausnahme; das florentinische b (Uffizien, Halle des Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarkophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich bloße sog. Putten, wie sie die Malerei und Kleinkunst übrigens schon früher bildete, und in der Arbeit immer roher. Der neueren Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem Erostypus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche **Paris,** in einer späten römischen Statue des c Museums von Neapel (3. Saal); er ruht aufgelehnt, die Füße übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspieße lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müßiggang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Über den erwachsenen Paris in der Galleria delle Statue des Vatikans s. S. 133.)
d Eine andere beachtenswerte Statuette in der Villa Borghese.

Sodann **Ganymedes.** Die alte Kunst hatte in einem sehr berühmten Werke (von *Leochares*) das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers, verbunden mit dem Ausdruck der Hingebung, als Ganymed dargestellt, der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt). Eine Vorstellung von e dieser Gruppe gibt die Statuette in der Gall. de' Candelabri des Vatikans. (Eine andere schlechte und falsch restaurierte Kopie im f Mus. Chiaramonti. Der einst viel genannte venezianische Ganymed, g im Dogenpalast zu Venedig, ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt, ist eine mittelmäßige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen Darstellung heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben h oder den Mundschenken hervor; so diejenige des Museums von Neapel (3. Saal): Ganymed auf den Adler gelehnt und mit ihm sprechend, eine gute Arbeit mit schlecht restaurierter Handbewegung und modernem Kopf. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymedes.) Ein i anderes, ebenfalls schlecht restauriertes Exemplar in den Uffizien, k 1. Gang. Ähnlich eine Statue im Vatikan (Mus. Chiaramonti), l eine andere im Konservatorenpalast, bei der der Adler durch ein Rind ersetzt und die Beziehung zu Ganymed aufgehoben ist. — Auch

Ganymed, den Adler tränkend, kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne kleine Brunnenstatue mit restaurierten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht (?, wahrscheinlicher als Narkissos gedeutet), im Braccio nuovo des Vatikans, am Stamm a der Name des Künstlers (?) *Phaidimos*; — eine unbedeutende im Gabinetto delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in einer b mittelguten Statue der Galleria de' Candelabri: Ganymedes, die Schale c emporreichend; er und der Adler, welcher hier nicht als Hülle, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts wie zu dem Gott empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatz nach wohl richtig ergänzt.) Raffael hat dies ähnlich empfunden im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymedes sich auf ein Knie niederläßt.

Die schöne lebendige Statue kleineren Maßstabes in den Uffizien d (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von *Benv. Cellini*, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmut.

Kinderstatuen ziehen das Verhältnis zum Adler ins Drollig-Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfaßt, in der Galleria de' Candelabri des e Vatikans.

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch **Dionysos**, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher[1]) gebildet (S. 75), erhielt er zur Zeit des *Skopas* und *Praxiteles* die süßeste Jugend und sein bisher bloß burleskes Gefolge (man vergl. die Satyrn auf den älteren Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thiasos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mußten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor allem eine leicht ruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotivs begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch wohl eine leicht gewendete sitzende Haltung. Der Thyrsus, wo er vorkommt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Tierfelles ist Dionysos in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem

1) Im 5. Jahrh. auch schon mit jüngeren Zügen und unbärtig.

Gewande bekleidet. — Daneben erhält sich der bärtige Dionysostypus auch in späterer Zeit fein umgebildet.

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden Torso des Museums von Neapel (3. Gang) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und weichen Formen des Gottes schöner und einfacher behandelt sind als sonst irgendwo. Ein anderer schöner sitzender Torso im Vatikan (Galleria delle Statue). Der Torso eines stehenden Bacchus von sehr guter römischer Arbeit, als Apoll restauriert, in der inneren Vorhalle der Uffizien zu Florenz. Älter als diese, eine hervorragende Arbeit, nach ihrer Behandlung offenbar auf ein griechisches Bronzeoriginal zurückgehend, ist der kürzlich in Tivoli gefundene stehende Dionysos im Museo delle Terme, von guter Erhaltung. Ebenda eine im Tiber gefundene Bronzestatue, weniger künstlerisch hervorragend, als wegen der verschiedenfarbigen Einlagen bemerkenswert. — Interessant wegen der durchaus weiblichen Formen eine Statue in der Sala della Biga des Vatikans.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Kontrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personifizierte den Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisierte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes, aber übel zugerichtetes Werk in der Villa Borghese (Hauptsaal), zeigt den vollständigeren Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos jedoch ist großenteils zerstört. Gut erhalten oder restauriert, aber viel weniger hoch aufgefaßt: Dionysos mit dem ausschreitenden Ampelos im Museo Chiaramonti des Vatikans; — ähnlich, aber kleiner und geringer im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo; — großartig, wenn auch schwülstig mit einem frechen Ampelos, im Museo delle Terme; — kleiner und von guter römischer Arbeit in den Uffizien (Halle der Inschriften), durch die Restauration, welche auch die Basis umfaßt, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt; — roh dekorativ und für einen baulich bedingten Gesichtspunkt berechnet, in der Galerie zu Parma[1]); — endlich als Seitenstück: Dionysos mit dem geflügelten Eros, im 2. Saal der Bronzen im Museum von Neapel; ebenda: eine treffliche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab.

---

1) Dieses ganz kolossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untensicht gearbeitet. (Vgl. S. 79 Anm. 1.)

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende römische Arbeiten: bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Ausführung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen dionysischen Natur im Breiten und Üppigen suchte. So die Statuen von Tor Marancio in der Gall. de' Candelabri des Vatikans und diejenigen im Museum von Neapel (2. Saal; worunter eine stark ergänzte bessere). Mehrere, auch von den besseren, in der Villa Borghese. In eigentümlicher Zusammenstellung thront Dionysos (?), neben sich eine kindliche Mädchengestalt, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen Gruppe derselben Villa (Faunszimmer). — Wo der Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Tier immer verhältnismäßig sehr klein gebildet finden. Man hat es deshalb auch schon als Luchs usw. klassifizieren wollen. Die griechische Kunst aber, welche Pferde kleiner als danebenstehende Reiter, und selbst die Söhne Laokoons in einem kleineren Verhältnisse bildete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuß langen Tiger und Panther auf ein Maß zu reduzieren, woneben der Gott bestehen konnte.

a b c d

Schließlich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen Bronzefiguren (Museo Archeologico zu Florenz) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben darstellen; das eine Mal hebt er mit beiden Händen Trauben empor; das andere Mal schlägt er beide Arme über das nach links abwärtsblickende Haupt mit einm Ausdruck süßester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergibt.

e

Auch der köstliche sog. Narciß, dem Echo lauschend (?), im Museum von Neapel (Bronzen, 2. Saal) ist wahrscheinlich ein jugendlicher Bacchus. (Die Aufstellung auf der Plinthe ist falsch. Der rechte Fuß stand mit ganzer Sohle auf dem Boden auf und der linke war vorn gehoben.)

f

(Bacchus als Kind in der Gruppe mit dem Silen s. S. 126; als Säugling in den Armen einer der ihn pflegenden Nymphen: Gruppe im Hofe des Palazzo Lante in Rom.)

g

In den Reliefs, auch an Sarkophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennen lernt, erscheint er nicht selten mit der von ihm geretteten **Ariadne**, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen Ariadne kommen wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Altertums (im Museo Capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) lange Zeit so benannt, bis man an den kleinen Hörnern einen ganz jugendlichen Dionysos darin erkannt hat. Augen, Wangen und Mund dieses Werkes

h

geben gerade das Schönste und Süßeste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer unbeschreiblichen Leichtigkeit a wieder. Im anstoßenden Faunszimmer findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer anderen Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

b Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (1. Gang) Ariadne heißt, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast vertikale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muß sich auf etwas gelehnt haben. Beide Arme sind wegzudenken. (Über die schlafende Ariadne des Vatikan s. S. 105g.)

Von jener Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Äußerungen wie Radien in die Personen seines Gefolges aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edleren oder gemeineren Art des Einzelnen. Man muß sich diesen „Thiasos" immer als ganzes, als Zug der Szene denken, wie er in mehreren ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen meist mittelguten oder geringen Sarkophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie *Praxiteles* haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen als Episoden einzeln gedacht und behandelt, und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Tierische, ja Bestandteile von Tieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuß und zu dem endlosen Mutwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschar besteht aus **Satyrn.** (Der römische und italienische Name „Faun" kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Tierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen bekränzt), eines der anmutigsten und beliebtesten Motive der alten Kunst, wahrscheinlich Nachbildung eines *Praxitelischen* Werkes (wenn auch nicht sicher des Satyros Periboëtos). Die Exemplare, in denen dieses Werk erhalten ist, sind zahllos; das beste römische Exemplar c im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters[1]); andere

1) Einer der schönsten Torsen, auf dem Palatin gefunden, in Paris im Louvre.

gute im Braccio nuovo des Vatikans und in der Villa Borghese a
(Zimmer des Fauns). — Zwei geringe römische Wiederholungen im b
Pal. Pitti zu Florenz (inneres Vestibul über der Haupttreppe) c
geben dem Satyr einen kleinen Pan bei, durch welche Zutat die Einsamkeit verloren geht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Überwiegen des Genußlebens zeigt sich hier nur in dem vollen Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Als Kopie eines im Altertum kaum minder berühmten Originals desselben *Praxiteles* von edelster Bildung wird — ob mit Recht? —
der einschenkende Satyr im Museo delle Terme (früher in der d
Villa Ludovisi, fälschlich mit Traube ergänzt) gehalten, von dem ein
trefflicher, leider verstümmelter Torso im Vatikan (Gall. de' Candelabri e
Nr. 11) nicht zu übersehen. (Ein anderer im Museum zu Palermo.) f

Sein jüngerer Bruder ist der Satyrknabe, welcher die Flöte eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten Beinen. Gute
Exemplare im Braccio nuovo des Vatikans, in der oberen Galerie g
des Museo Capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saal h
der Villa Albani; keines wohl der Anmut des Originals entsprechend. i
Ein Fragment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amortorso k
daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyrknaben und l
Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe vorkommen, sind teils von harmlosem, teils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem Ausdruck; ein noch fast unschuldiges heiter lachendes Köpfchen in der
oberen Galerie des Museo Capitolino; eine ganze Anzahl, von ver- m
schiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatikan). n

Zu den edleren Typen gehört insgemein auch noch der Satyr, der den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, dann der schlank-elastische, wie von inneren Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indes wesentlich vom sog. Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restauriert, läßt er Zweifel übrig in Betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches,
aber sehr überarbeitetes Exemplar im Museum von Neapel (3. Gang); o
andere im Braccio nuovo des Vatikans und in der Villa Albani p
(Nebengalerie rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als bloßer junger Bacchant gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hier und da vorkommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr zukommt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits in Bewegung geratenen bacchischen Schar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heiterer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper

durchbebt. Der denkbar heftigste Eifer des Musizierens spricht sich
a in der berühmten florentinischen Statue aus (Uffizien, Tribuna); die Bewegung zeigt freilich, daß in dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktieren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme samt Klingplatten von *Michelangelo* restauriert; das übrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrtypen. — Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleichlich
b der fälschlich als Klingplattenspieler ergänzte der Villa Borghese (in der Mitte des Faunszimmers): ein ältlicher Virtuose des Spieles und des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit auf beiden Füßen herum; seine sehnig ausgetanzten Glieder und seine originell häßlichen Gesichtszüge sind auf das geistvollste behandelt. (Nach Andeutung der aufgeblasenen Backen wie nach Reliefdarstellungen als Flötenspieler ergänzt zu denken.)

Wüster und wilder ist die Gebärde des kolossalen Tänzers der-
c selben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirtenstab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, soweit sie alt ist, kann noch immer für gut gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B. die schwellenden Bauchadern u. dgl., in dem großen Maßstabe schon nicht
d mehr angenehm. (Ein dritter großer Satyr, im Faunszimmer, ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten, springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, in der Galleria de'
e Candelabri des Vatikans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Originals. Richtig ergänzt zeigen sie das äußerst komische Motiv eines Satyrs, der mit der einen Hand sein Schwänzchen hält und in der angestrengtesten Rückwärtsdrehung des Kopfes dasselbe besieht. (Wiederholungen in außeritalienischen Sammlungen.) — Ein eifriger
f Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze, im Museo Archeologico zu Florenz.

Bisweilen ist es mehr ein bloßes fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der
g herrlichen Statuette des Museums von Neapel aus Pompeji (2. Saal d. Br.); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend, schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

Eine vorzügliche Satyrstatue, deren restaurierte Arme jetzt einen Tänzer mit Kastagnetten in den Händen aus ihr gemacht haben, im
h Lateranensischen Museum, ist von Brunn als eine Kopie nach *Myron* nachgewiesen worden; sie zeigt Marsyas, der zurücktaumelt, wie ihm Athene die eben weggeworfenen Flöten, die er aufgehoben hat, aus der Hand schlägt. Man unterlasse nicht, das Bildwerk mit Rücksicht auf den gewählten Moment mit dem Myronischen Diskuswerfer (s. S. 85 d, e) zu vergleichen.

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältnis der Satyrn zum Wein,

dessen Wert, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der *Traube* hat der Satyr eine lüsterne Wonne: er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gern raffiniert behandelte. Ein Meisterwerk der sog. Fauno di rosso antico, in dem Faunszimmer des *Museo* a
Capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Teilen klassisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in Marmor, im großen Saal desselben Museums; ein gutes Exemplar, b
wiederum in Rosso antico, im *Vatikan* (Gabinetto delle Maschere). c

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlicheren und edleren Körperbildung und einem harmloseren Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind; leider fast sämtlich stark restauriert, doch so beschaffen, daß man ein ausgezeichnetes Urbild vermuten darf, in welchem ein eigentümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muß gelöst gewesen sein. Drei Exemplare von ungleichem Werte im *Museum von Neapel*, d
3. Saal; eines von parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopf, aber schwankender Behandlung, in den *Uffizien zu Florenz* (1. Gang). e
An dem sog. „Bacchus mit Faun“ ebenda (3. Gang) ist nichts als f
der Torso der ersten Figur alt und von guter Arbeit, vermutlich einer der edleren jungen Satyrn; der daneben kauernde kleine „Faun“ samt allem übrigen ist neu. — Ein sehr schöner Satyrtorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach rechts lehnend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restauriert, aber ge- g
glättet). — Im *Palast Pitti* (äußeres Vestibul über der Haupt- h
treppe) zwei Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken, ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrührendes Motiv.

Einzelne *Satyrköpfe*, ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken das lüsterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im *Museo Chiara-* i
monti des Vatikans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub.

Diese Frechheit, welche der genossene Wein erregt, gibt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten *sitzenden Satyrn mit Schläuchen* kund, im *Braccio nuovo des* k
Vatikans. Schon das Ausstrecken ihrer (teils alten, teils richtig restaurierten) Beine ist so sprechend, daß diese Teile allein nur zu

weinfrechen Satyrn passen könnten. — Zu den frechen und boshaften
a Satyrn gehört auch der kleine Torso im Museum von Neapel (3. Saal),
welcher einst aus spitzem Munde Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentierte Schattierung ist die Weinseligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt als in dem auf dem Schlauch liegenden bärtigen Satyr, welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein
b Schnippchen schlägt (Museum von Neapel, große Bronzen). Das eigentümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie, die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel geht, sehr energisch ausgesprochen. — Damit ist ein guter,
c aber stark überarbeiteter Satyr im Vatikan (Gall. de Statue) zu vergleichen.

Arme, alte, verstoßene Satyrn (oder vielmehr Silene) mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen.
d (Meist Brunnenfiguren.) Ein solcher im runden Saal der Villa Albani. Zu Trägern eines Wasserbeckens hat der moderne Ergänzer
e zwei dieser Art, in der Galleria de' Candelabri des Vatikans, hergerichtet, indem er außer dem Becken einen dritten Träger hinzufügte; die beiden antiken Figuren haben ihre Vorbilder im Theater
f zu Athen; eine römische Wiederholung befindet sich auch im Konservatorenpalast zu Rom. Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „Barberinischen Faun" in der Münchener Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der
g bronzene des Museums von Neapel (3. Saal der Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas konventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend auf einem Felsstück, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäß entglitten.

Ein bestimmter Satyr, Marsyas (s. S. 122), hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlaß gegeben zu einem der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht gerade der Satyrleib mit seiner elastischen Muskulatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Altertum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muß; davon sind die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, u. a. eine in der
h Villa Albani (im Kaffeehaus), eine im Konservatorenpalast, zwei
i in den Uffizien zu Florenz (Anfang des 2. Ganges, der links von *Donatello* ergänzt), Einzelwiederholungen, die freilich nur einen schwachen

Begriff geben von dem großen Raffinement, welches wir in dem Urbilde voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darzustellen, war erst die Sache der neueren Kunst, die in ihrem h. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen wollte. (Statue des *Marco Agrate* im Dom von Mailand.) Bei *Michelangelo* (in der Sistina) zeigt der Heilige eine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen anderen leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Kolossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) von bester griechischer Arbeit zu erkennen. Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urteilen, muß er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die größte Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde od. dgl., ist schwer zu erraten. Als derber und wilder Satyr gibt er sich durch die herkulische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen. a

Auch am Kampfe gegen die Giganten nehmen die Satyrn, wie Dionysos, teil. Fragmente einer hierher gehörigen Gruppe, an die Figuren vom attalischen Weihgeschenk erinnernd, im Konservatorenpalast. b

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen **Silen.** Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hilfe der jüngeren nötig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muß auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Häßlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguiertes. So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani (Kaffeehaus) schon seiner niedlich gestellten Füße wegen zugestehen, daß er eigentlich zum Geschlecht der feineren Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger gut erhaltenes Exemplar in der Sala delle Muse des Vatikans.) — Im ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als daß dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäß an zwei Zipfeln (Statuette im Museum von Neapel, 2. Saal der Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muß; er liebkost den teuren Behälter (Statuette ebenda), gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine Marmorfigur in der Galleria de' Candelabri des Vatikans stellt den ko- c d e f

mischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann. Zwei alte Silene, am Schlauch eingeschlafen, im 6. Zimmer des a Laterans.

Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statuette des Museums b von Neapel (2. Gang): Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt, bittet kniend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl sitzend mit aller Kraft auf ein Traubenbüschel, in welchem die Münc dung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der Erzieher und Hüter des Bacchus während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemäßigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr veredelt, d beibehalten. Eine gute Statue im Braccio nuovo des Vatikans; e Köpfe im Museum von Neapel (3. Saal) und in der oberen Galerie f des Museo Capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als klassisch geltend, ist mit der alten Borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Tierwelt zu finden wir die **Pane.** Das einsame, halb göttliche, halb tierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Geschlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken dekorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Übergang aus den Ziegenfüßen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und tierischer Züge im Gesicht studieren kann. (Ein seitwärts ins Affenmäßige gehender Ausdruck in einem gut g gearbeiteten Köpfchen des Vatikans, Büstenzimmer.) — Zwei große h Pane als Gesimsträger, im Hof des Museo Capitolino; eine sehr i chargierte Panmaske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand, von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens, k wahrscheinlich attischer Erfindung: in dem genannten Hofe; auch im l Garten der Villa Albani. — Mit großer Wahrscheinlichkeit ist auch m eine interessante Büste des Museo Capitolino (obere Galerie) als Pan anzusehen und auch so benannt worden.

Von Gruppen ist die des Pan und Olympos in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Urbildes vorhanden. Der Kontrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst

denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer anderen Stufe in der Zusammenstellung von Centauren als Lehrern mit jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, in dem Magazin der Uffizien; eines im 1. Gang der Uffizien, mit dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigem Ausdruck; ein Olympos ohne den Pan, im 3. Gang der Uffizien, roh, aber gut erhalten; ein anderes gutes Exemplar im geheimen Kabinett des Museums von Neapel; geringere in der Villa Albani, unterhalb des Kaffeehauses. a b c

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar in der Galleria de' Candelabri des Vatikans erhalten; eines in der Casa di Lucrezio zu Pompeji. d e

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von der Art, welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird. Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe in den Uffizien (Halle des Hermaphr.); hier ist der ganze Pan neu, angeblich von *Benv. Cellini*. f

Überdies kommt Pan vereinzelt in fast ganz menschlicher Gestalt vor, mit leiser Andeutung von Hörnern oder bloß mit Ziegenfüßen: Relief im 6. Zimmer des Laterans; Hermenkopf in der Villa Borghese. g

---

Nicht dem Ursprung, wohl aber der späteren kunstüblichen Form zuliebe müssen wir noch die **Centauren** hierher rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, geraten in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahe gestanden. Bisweilen ziehen sie auf dem Relief den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. So trugen auch die beiden (nächst einem Werk des Louvre) ausgezeichnetsten Centaurenstatuen (von *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias) im großen Saale des Museo Capitolino auf ihrem Pferdeleib je einen Amorin, der ihnen beide Hände gefesselt hielt, nicht einen Satyr, wie sie ergänzt sind.[1]) Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Übergänge aus den menschlichen in die tierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht; die Erfindung gehört der Diadochenzeit an. Es versteht sich übrigens, daß die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Centauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde h

---

1) Die richtige Ergänzung gibt der Borghesische Centaur im Louvre, auch derjenige im Tiersaal des Vatikans an die Hand. *

geben uns erst einen vollen Begriff von dem, was man Satyrn und Centauren zutraute.

Von den **weiblichen Gestalten** des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Die Bildung der Ariadne (s. S. 119) als Statue ist meist zweifelhaft; ob sie oder bloß eine bacchische Tänzerin in einer wunderschön a bewegten und bekleideten vatikanischen Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir fraglich; das mit Epheu bekränzte Haupt, von dionysischer Süßigkeit, ist alt und echt. — Eine b junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts) zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, schwerlich echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlaßte, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig stehende, mit einem Tierfell über dem Gewande, in der unteren Halle des c Konservatorenpalastes; leider ist an dieser schön gedachten Statue der Kopf zweifelhaften Ursprunges. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgröße, an Kopf und Armen kläglich restauriert, zeigt noch ein schönes Motiv in d geringer römischer Ausführung (Uffizien, Verbindungsgang). — Eine herrliche weibliche bacchische (?) Gewandfigur im Palazzo e Valentini zu Rom, rechts vom Eingang an Piazza dei SS. Apostoli. — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Tierfell, im Dogenpalast f zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Eine in ihrer Art vortreffliche, auf der Erde sitzende Alte (in der oberen g Galerie des Museo Capitolino) offenbart ein Verhältnis zur Amphora, welches wenigstens ebenso innig ist, als das des Silens zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. Dieses derbe Genrebild darf man nicht in den bacchischen Kreis rechnen; h doch gibt es in der Villa Albani sogar eine Panisca; Centaurinnen und weibliche Satyrn kommen in pompejanischen Gemälden und Bronzen und auf Sarkophagreliefs vor.

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines großen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muß. Allerdings so wie *Skopas* und *Praxiteles* den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Kombination des Künstlers, noch die des Forschers je wiederherstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Szenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisierten sie ihre eigene Tat,

indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugtiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmahle, Feste, Tänze usw. von neuem variiert und die ganze Dekoration von Häusern und Geräten vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zu diesem bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlaß des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Flut von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisierte. Allerdings bildete sich später der Zug der **Meergottheiten** nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst teilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich infolge einer berühmten Arbeit des *Skopas*), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Centauren die pferdeartigen Vorderfüße, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältnis zum Fischschwanze geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigentümlich geschärften und gebogenen Augenbrauen, dem schönen, aber gewaltsam zuckenden Munde und in der gefurchten Stirn offenbart. So der großartige vatikanische Tritontorso (Galleria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Tiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.) Auf Sarkophagen findet man häufig Paare von Tritonen um das Bild des Verstorbenen gruppiert. Eine ähnliche Gruppe bildet die virtuos ausgeführte Büste des Kommodus mit den beiden Tritonen im Konservatorenpalast.

a b c

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, im ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Gebärde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elastizität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich Palämon, und zudem ist der Kopf (vom Satyrtypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Munde des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

d

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugendliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es gibt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene der Flut,

wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik der Sala rotonda a des Vatikans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweife, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu tun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Szenen aus dem Stilleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarkophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernsten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten Nereiden versteht es sich von selbst, daß die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele an mehreren Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die florentinische Nereide auf dem b Seepferde (2. Gang der Uffizien), läßt trotz Verstümmelung und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, daß man in dieser römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des *Skopas* zu finden glaubt.

Als die antike Kunst, wahrscheinlich nach der *Praxitelischen* Zeit[1]), nach immer wirksameren Ausdrucksweisen des Schönen suchte, geriet sie auf die Schöpfung des **Hermaphroditen,** wobei ihr ein schon vorhandener Mythus entgegenkam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amazone der männlichen Heldengestalt sehr nähern und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Maße genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äußerlichen Kennzeichen der Geschlechter in einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müßte. Man vergaß dabei, daß alles Monströse schon a priori die genießende Stimmung zerstört, indem es, wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; daß ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältnis zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfließt.[2]) Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen

---

1) Die früheste nachweisbare Statue eines Hermaphroditen, aus dem 2. Jahrh. v. Chr., durch die Ausgrabungen in Pergamon nach Berlin gekommen, lehnt sich an den Dionysostypus an und zeigt die monströse Bildung in einer absichtlichen Schaustellung wie ein Naturwunder.

2) Centauren, Tritonen, Seepferde usw. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz und die Spannung beseitigt — was sich auch

dieses Wesens den größten sinnlichen Reiz auszugießen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Hermaphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte, allein er blieb ein Ding aus einer fremden abstrakten Welt. Da man keine bezeichnende Aktion von ihm wußte, so ließ die Kunst ihn am liebsten schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Statue im Louvre, von welcher die im Museo delle Terme, in der Villa Borghese und in den Uffizien (in den danach benannten Räumen) Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber schlechter erhaltene. (Ein Torso im Museo Chiaramonti des Vatikans ist der eines laufenden, wahrscheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.) a b c

---

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, **Antinous.** Es handelte sich darum, die Bildnisähnlichkeit des, vermutlich für Hadrian freiwillig, im Jahre 130 n. Chr. gestorbenen Jünglings im wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.

Außer den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda des Vatikans), gibt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personifiziert ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im 3. Zimmer des Laterans und als große Halbfigur in Relief in der Villa Albani, der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum des Vatikans, vor allen der prachtvolle Antinous als Bacchus in der Rotonda des Vatikans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Kolossalstatuen der späteren Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen ist die des Museums von Neapel (3. Gang) wohl eine der schönsten. d e f g h i

Die schöne kapitolinische Statue (Zimmer des sterbenden Fechters) führt wohl mit Recht den Namen des Antinous. Das ganze Bild gibt den Typus eines Hermes oder eines Athleten wieder, nur nicht von so schlanker oder gedrungener Form als gewöhnlich; die k

beim Hermaphroditen behaupten ließe —, sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in eins geschmolzen.

Ähnlichkeit des Kopfes mit den Portraitbildern des Antinous ist zwar nicht wegzuleugnen, von der prachtvollen Üppigkeit des Antinous jedoch ist dieses Werk weit entfernt.[1]) — Der sog. Antinous des a Vatikans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

In der späteren Kaiserzeit, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Kultus des Fremden als solchen hintrieb, büßten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst **Isis.** (Vgl. b S. 69 g.) In einer kolossalen Büste des Vatikans (Museo Chiaramonti) finden wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehang auf der Brust.

Gespenstisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf c der „großen Mutter" **(Cybele)** im unteren Gange des Museo Capitolino gearbeitet. Der Kultus des 3. Jahrh. bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den besseren Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, in der Villa d Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, 3. Saal) nie war genau genommen worden. (An dem schönen Kopfe gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt; eine Replik e desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa Borghese.)

Nur um die Leidensgeschichte der späteren römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Mißbildungen dieser Art genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Oberkleid f (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Äonen (vatikanische g Bibliothek); die vielbrüstige Ephesische Diana (Gall. de' Candelabri h des Vatikans und — gelb mit schwarzem Kopf und Extremitäten — i im Museum von Neapel, 1. Saal, im 11. Zimmer des Laterans, sowie — weißmarmorn mit schwarzen Zutaten — im Kaffeehaus der k Villa Albani) usw.

In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den **Barbaren,** personifiziert und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speziell des Phrygers. Er unterscheidet sich in den älteren Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Äginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ärmelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der klassischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Ärmel und Hosen

---

1) Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkommt.

weit und faltig, und ein reichwallender Mantel kam hinzu. Dieser Art ist der sitzende **Paris** des **Vatikans** (Galleria delle Statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe s. S. 116.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen Gruppen des **Mithras** auf dem Stier kniend (die beste freistehende im **Vatikan**, Saal der Tiere, viele Reliefs überall) und einzelne Gestalten des **Attys** beweisen. (Eine Statue und ein Kopf im **Lateran**, diejenige der **Uffizien**, 1. Gang, ist stark restauriert und überarbeitet.)

a b c d

Asiatische Tracht hat auch **Medea** in dem schönen griechischen Relief, 4. Zimmer des **Laterans**. e

Ganz anders verfuhr die Kunst mit **Sklaven**, die meist in komisch-charakterisierender Absicht gebildet wurden als alte, stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hie und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der Sklave mit dem Badegefäß, in der Galleria de' Candelabri des **Vatikans** usw. Auch einzelne gute Köpfe kommen vor; man glaubt das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch als kleine Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B. im **Museo Archeologico** zu **Florenz**. — Über den Schleifer in der Tribuna zu Florenz s. unten S. 136 h.

f g

Endlich bildeten die Alten ihre Feinde ab als Kämpfende und als Überwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hierbei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des **Kelten**, des Volkes, dessen Heere im 3. Jahrh. v. Chr. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, sind besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamon, welche diese Kämpfe vor allem auszukämpfen hatten, durch Denkmäler verewigt worden. Über diese haben in neuester Zeit die großartigen Resultate der preußischen Ausgrabungen in Pergamon überraschendes Licht verbreitet. Man scheidet darnach diese Denkmäler in zwei etwa fünfzig Jahre auseinanderliegende Reihen, die ältere unter König Attalus I., die jüngere unter Eumenes II. entstanden. Die jüngeren Denkmäler gruppieren sich um das eine Riesenmonument des Zeusaltars, dessen kolossaler Fries mit dem Sieg der Götter über die Giganten den entscheidenden Sieg der Griechen über die Barbaren versinnbildlicht.[1]) — Jene ältere Denkmälerreihe bestand aus einer Anzahl von Attalus nach Athen gestifteter und dort auf der Akropolis aufgestellter Bronzegruppen, welche teils die Gallierkämpfe darstellten, teils

---

1) Ein Relief im **Vatikan** zeigt einen Teil dieses Frieses in freier römischer Kopie. *

aus Anlaß derselben ältere Siege der Griechen und der Götter Griechenlands verherrlichten. Eine nicht unbeträchtliche Zahl von Marmorkopien darnach hat sich gerade in den Sammlungen Italiens erhalten.

Das Kennzeichen des Barbaren war nach antiker Ansicht in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurteil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, daß die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

Aus der pergamenischen Kunstschule sind in Rom zwei große a Meisterwerke vorhanden: der „sterbende Fechter“ (im Museo Capitolino, in dem nach ihm benannten Zimmer), und „der Barbar b und sein Weib“ im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi). (Daß es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Paetus handle, hatte man längst eingesehen.) Beide Male sind es nackte männliche Gestalten, wahrscheinlich Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Moments, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische Körperbildung durchgeführt, damit ja niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man fast gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigentümliche Halszierat (die gallische torques) vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Rassenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit widerfährt. Man beachte, daß der heldenhafte Barbar auf seinem Schilde stirbt; doch stirbt er nicht, wie man sich lange eingebildet hat, durch eigene Hand; es ist deutlich genug ausgedrückt, daß ihm die Wunde vom Feinde beigebracht ist. Der lange, gekrümmte Gegenstand, der neben ihm liegt, ist eine Kriegsposaune. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getötet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restauration und die Überarbeitungen haben wenigstens einzelne Teile dieser Gruppe unberührt gelassen. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restaurieren können; kläglich überarbeitet ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Teile, z. B. die Füße, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin teilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane in der verzweifelten und gewaltigen Gebärde des Mannes und seiner

Verbindung mit der bereits tot zusammengesunkenen Frau; dem Geiste der alten Kunst gemäß sind die Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füße.

Diese nämlichen Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen Sarkophagen abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwertes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener großen Schlachtgruppen zu erkennen gibt, mögen hier die betreffenden Sarkophage in den unteren Zimmern des Kapitolinischen Museums und in der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden. a b

Als unmittelbare Reste der oben genannten Gruppen (wenn auch nur als Kopien in Marmor) darf man eine Reihe in verschiedenen, besonders italischen Sammlungen zerstreuter halblebensgroßer Statuen von Sinkenden und Liegenden in Anspruch nehmen, die in neuerer Zeit (durch Brunn) auf die auf der südlichen Mauer der Akropolis einst aufgestellten Weihgeschenke des Königs Attalus zurückgeführt worden sind: den Kampf der Götter gegen die Giganten, den Kampf der Athener mit den Amazonen, die Schlacht bei Marathon und die Vernichtung der Gallier in Mysien durch Attalus darstellend. Zunächst im Museum von Neapel vier Statuen: ein toter Perser in Mütze und Hosen, c mit Schild und krummem Säbel; ein tot ausgestreckter nackter Gigant von großartig wilden Formen, eine tote Amazone und ein sterbend sinkender Gallier, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämtlich von trefflicher Erfindung, aber mehr oder weniger befangener Ausführung. — Im Dogenpalast zu Venedig drei Statuen: zwei d zusammengesunkene und mit letzter Kraft den Gegner von sich abwehrende Kämpfer, der dritte, ein schöner Jüngling, tot ausgestreckt. — Ferner gehören hierher ein ins Knie gesunkener Perser, der sich verteidigt, in der Gall. de' Candelabri des Vatikans; und außerhalb Italiens e zwei ähnliche Gestalten im Museum zu Aix und im Louvre zu Paris. — Wenn man noch die beiden Reiterstatuetten desselben Maßstabes im Museum von Neapel (einen griechischen Anführer, 2. Gang, und f eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone, 4. Saal) und die Amazone in Pal. Borghese hinzurechnen wollte, so wäre g auf die starken Restaurationen dieser billige Rücksicht zu nehmen. An künstlerischem Wert steht der auf dem Palatin gefundene Kopf eines toten Persers im Museo delle Terme den großen Gallierdarstellungen kaum nach. h Da es sich um einen Orientalen handelt, sind die Formen weicher, aber die viel weniger leidenschaftliche und mehr in die Feinheiten des Einzelnen eingehende Behandlung ist überhaupt von anderer Art als an den pergamenischen Werken.

Außerdem lieferten die römischen Triumphbogen und andere Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener

Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ärmel, Hosen und Mäntel wie die Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen a des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, Parther usw. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Accent gelegt. b Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eine besondere illyrische Nuance der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten kennen aus den c drei kolossalen Dacierköpfen des Braccio nuovo im Vatikan: die düstere bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herabreichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene schlaffe Mund, endlich die Unterlippe und das Kinn sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbart.

Eine bemerkenswerte Barbarenstatue ferner im 14. Zimmer des d Laterans, eine andere im Museum von Neapel.

Als Besiegte ließen sich die Barbaren trefflich zu tragenden und stützenden Figuren brauchen, wie einst schon im großen Tempel von Agrigent riesige Afrikaner als Atlanten das Gesims des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium e der Bäder von Pompeji den Sims stützen. (In vier verschiedenen, regelmäßig abwechselnden Typen, aus Terrakotta geformt.) Dagegen sind in zwei knienden Tragfiguren von weiß und violettem Marmor f (Paonazzetto) im Museum von Neapel (2. Gang) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Afrikaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche kniende Figur, mit einem (restaurierten) Gefäß auf g der Schulter, in der Galleria de' Candelabri des Vatikans, ist (ob mit Recht?) als einer der Knechte gedeutet worden, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten.

Eine der berühmtesten Barbarenstatuen, der Schleifer (l'Arrotino) h in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist in neuerer Zeit von verschiedenen irrtümlich als ein modernes Werk ausgegeben. Es ist ein älterer, niederkauernder Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei emporsieht; man nimmt ihn für einen skythischen Sklaven Apolls und seine Aktion für eine Vorbereitung zum Schinden des Marsyas. Stilistisch betrachtet, zeigt die Arbeit mit anderen Werken der Diadochenzeit (namentlich mit dem sterbenden Fechter) nahe Verwandtschaft, während sie den Anstrich des Modernen hauptsächlich durch Überarbeitung und starke Politur erhalten hat. Man vergleiche nur echte Werke oder Imitationen des

15. und 16. Jahrh. mit dem Schleifer, und man wird die grundverschiedene Auffassung und Behandlungsweise nicht verkennen können. Durch den eigentümlichen Kopfbau, wie durch die Haarbehandlung, durch Auge und Mund sollte die Rasse des Sklaven hervorgehoben werden.[1])

In Betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, daß ihre Darstellung im ganzen dem Amazonentypus folgt. Dies gilt in beschränktem Sinne auch von der kolossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gattin des Arminius, zu erkennen glaubt oder, was richtiger, eine Personifikation der Germania devicta (besiegte Germania); sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein; nur das lange Untergewand und die Schuhe unterscheiden sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefaßten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, daß wir eine Statue der besten römischen Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben. a

---

In allen italienischen Sammlungen wird man die **Kinderstatuen** in einem sehr starken Verhältnis vertreten finden; es sind ihrer im ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein, und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft vorzugsweise durch sie belebt und motiviert denken. Von den neueren Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sentimentalen, was die jetzige Skulptur so gern in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor allem aber die derbe Gesundheit und frische Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Tiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Dekorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die größte Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen im Museo Chiaramonti und in der Galleria de' Candelabri des Vatikans; mehrere treffliche im Museo Capitolino und in der Villa Borghese; eine b c d

---

1) Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Tonexemplar des Arrotino, angeblich von *Michelangelo*, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte," Mus. florent. III, p. 95. — Die Vermutung der Modernität wurde zuerst von dem Verfasser in der 1. Auflage des Cicerone aufgestellt und zu begründen gesucht.

a Anzahl geringer im Palazzo Spada und a. a. O.; außerdem ergibt b das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, im Museo Archeologico.) Zwei gute Köpfchen im Museo zu c Parma.

Zunächst sind es einige göttliche Wesen, welche sich die Phantasie gern in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten: sie gab nur ein Kind mit äußeren Andeutungen in Tracht d und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes (Vatikan, Museo Chiaramonti und Gall. de' Candelabri); auch wohl der kleine e Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Heraklisken, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenwürgen (in einem zweifel- f haften Marmorwerk der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach g welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, jedenfalls nur moderne Kopie ist); oder komische Übertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von bloßen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel treiben. In der h Villa Borghese (Zimmer des Herakles) zwei dergleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; i mehrere in den genannten Räumen des Vatikans, einer, zwar als k Kind, aber kolossal vergrößert, im großen Saale des Museo Capitolino, ein höchst widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere göttliche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott Telesphorus, der aus seinem Mäntelchen mit Kapuze oft so schalkhaft vergnüglich herausschaut l (Vatikan, in den genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner Harpokrates, aus dem am Finger lullenden Isiskind zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis achtjährig gedachten, aber in größerem Maß- m stab ausgeführten Statue des Museo Capitolino, großer Saal; ein für die Kunstepoche bezeichnendes Werk, effektreich, aber schon mit leeren Formen). — Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und Hirtenstab, den man als Attys oder als Paris im Kindes- n alter erklären kann (Museo Chiaramonti). — An Kunstwert übertrifft wohl sämtliche vorhandenen Kinderstatuen der Torso der Villa o Borghese (Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefäßes wegen als wasserholenden Hylas erklärt, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen, das sich oft wiederholt findet.

Unter dem großen Vorrat der übrigen geben sich manche, und zwar meist die späteren und schlechteren, durch ihre Flügel als Genien

und Eroten zu erkennen. Für die Skulptur macht dieser Unterschied von den bloßen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugnis in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Teil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden, Zirkusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien [a] gegen Panther und Böcke darstellt. Ein Relief im Chor von S. Vitale in Ravenna stellt Eroten dar, die Attribute des Poseidon und den Thron [b] des Gottes tragend; von großer Schönheit und wahrscheinlich aus augusteischer Zeit. (Andere zugehörige Stücke im Dogenpalast.) [c]

Kinder, mit den Attributen der Götter spielend, bilden überhaupt eine besondere Gattung von Reliefs.

Die besseren Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivetät in diesen zum Teil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind teils im ruhigen Bewußtsein des bevorstehenden Genusses, teils als eilige Diebe dargestellt (Museo Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des [d] Vatikans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphoren- [e] träger (ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläuchen, Krügen usw. (Museum von Neapel, 2. Saal der Bronzen). Anderes [f] ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Museo Chiaramonti und [g] Galleria de' Candelabri des Vatikans); vorzüglich lustig ist das Spiel [h] der Kinder mit tragischen Masken dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm durch den Mund der Maske steckt (Villa [i] Albani, Kaffeehaus), und vollendet trefflich in einem Knaben des Museo Capitolino (Zimmer des Fauns), welcher das unbequeme Ding [k] anprobieren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältnis zu den Tieren ist teils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln im Schürzchen, Museo Chiaramonti; die [l] Knaben mit Enten, Hähnen, Hausschlangen usw., Galleria de' Candelabri des Vatikans, obere Galerie des Museo Capitolino; Villa [m] Borghese, Zimmer der Musen und des Hermaphroditen; Uffizien, [n] Halle des Hermaphroditen), teils das des Schutzes, wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden [o] Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Tier schützt (der rechte Arm und die Schlange restauriert); teils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerten Knaben mit der Gans (Museo Capitolino, Zimmer des Fauns), den man mit aller [p] Wahrscheinlichkeit auf ein Original des *Boëthos* zurückführt; auch wohl das der mutwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken

a kniet (Museum von Neapel, 2. Gang, stark restauriert). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Arbeit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung eines bestimmten Typus: der (weißmarmorne) Mohrenknabe als Badediener,
b Galleria de' Candelabri des Vatikans. — Es versteht sich, daß auch Kinderportraits vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapiert, oft mit dem runden Amulett, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Basalt-
c figur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der Inschriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von älteren bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, von der in den italienischen Sammlungen nur
d ein Exemplar im Palazzo Colonna zu Rom vorhanden ist. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter gern aus; sie scheute die harten, mageren, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet etwa das Alter des sog. Praxitelischen Eros (s. S. 115).

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar im
e Pal. de' Conservatori auf dem Kapitol, Eckzimmer; Marmorwieder-
f holungen in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang und a. a. O.) Die Einfachheit des Motivs, das spannende Interesse, welches es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Wert, der über die Einzelausführung noch hinausgeht. Nicht oft zeigt sich die ältere griechische Kunst, der die Figur angehört, so liebenswürdig wie hier. Eine interessante genreartig-realistische Umbildung ist neuerdings in einer der hellenistischen Zeit angehörigen Marmorfigur (British Museum) bekannt geworden.

In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opferknabe
g (Camillus) dargestellt, welcher sich im Konservatorenpalast (Zimmer der Bronzen) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit sehr sauber und sorgfältig.

Die Begeisterung für die Skulptur war im Altertum so allgemein verbreitet, daß, wer es irgend vermochte, wenigstens kleine **Statuetten** von Erz, Ton oder Marmor erwarb. Manches dieser Art diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stuck, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das meiste aber war gewiß nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause

aufgestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hofe der Casa di Lucrezio zu Pompeji die marmornen Tierchen und Statuetten a ausgenommen haben, als der Brunnen noch floß und die Laube darüber noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl Bronzefigürchen griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr insgeheim nach dem Auslande gehen. Die einzige große Sammlung im Museum von b Neapel (2. Saal der Bronzen) enthält, neben den schon genannten größeren Figuren, wie vor allem dem lauschenden Bacchus (Narcissus?), dem wundervollen tanzenden Silen, der Brunnenfigur eines angelnden Fischers, einer Amazone zu Pferde, doch nur weniges von erstem Werte: die Pallas, den behelmten Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen usw., zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terrakotten desselben Museums (5. Zimmer der Terra- c kotten) scheint das Beste zu fehlen. — Die florentinische Sammlung (Florenz, Museo Archeologico) enthält manches Vorzügliche, zu- d gleich in etwas günstigerer Aufstellung. — Einiges sehr Gute im Museum zu Parma, meist aus Velleia; die bei Monteu da Po ge- e fundenen in Turin. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir f näher auf den Stil dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten; vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu, und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Maßstabe kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlt es durch, daß nicht ein Dekorator den Künstler spielt, sondern daß eine Kunst, die des Größten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den besseren Figürchen die Rede, denn manches, zumal unter den römischen, ist allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigentümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direkt beweisen kann) kleine Wiederholungen großer Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Wertschätzung, in welcher die großen Originale standen. Außerdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolierten moderner Alabasterkopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Altertum von dem Kopisten nur, daß er das Motiv des Ganzen mit mäßigen Mitteln wiedergebe, das übrige ergänzten die Phantasie und das Gedächtnis. (Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und die g

a Galleria de' Candelabri des Vatikans, sowie die hinteren Räume der b Villa Borghese. Manches auch im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto, und im Zimmer der kleinen Marmorarbeiten im Mu-c seum zu Neapel.)

Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Skulptur, für die Bildung **freistehender Gruppen,** hat das Altertum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichtum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Kontrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperachse, Handlung usw.; die wohltuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Aktion für die Ansicht von mehreren oder allen Seiten usw. Schwer aber (und nur dem Kunstgebildeten möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmäßigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben).

Zum Einfachsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Eigentümlich ist denselben, daß der Inhalt, die Beziehung der Figuren zueinander nicht deutlich genug ausgesprochen ist, um darnach das Motiv mit Sicherheit bestimmen zu können, daß aber doch offenbar eine bestimmte Situation angestrebt ist. Läßt dieser Umstand schon an der schöpferischen Kraft der in Rom während des 1. Jahrh. v. Chr. tätigen Schule griechischer Künstler (des *Pasiteles* und seiner Nachfolger), auf welche zwei dieser Gruppen inschriftlich sich zurückführen lassen, Zweifel aufkommen, so macht die Tatsache, daß von einer Figur dieser Gruppe, vom sog. Orestes, mehrere Wiederholungen vorkommen, u. a. eine von *Stephanos*, Schüler des *Pasiteles*, gearbeitete im Kasino d der Villa Albani (1. Zimmer im 1. Stock neben der Tür), es mehr als wahrscheinlich, daß wir es hier mit Kopien eines berühmten altgriechischen Originals und nicht etwa mit einer archaistisch gehaltenen Erfindung aus der Schule des Pasiteles zu tun haben. Dann würde e sich für die Gruppe im Museum zu Neapel, die man Orest und Elektra zu deuten pflegt, nur eine Zusammenstellung von zwei vielleicht ursprünglich nicht zueinander gehörenden Gestalten ergeben.

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten f Werke des Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi), wie es scheint, Mutter und Sohn, in einem erregteren Moment, vielleicht des

Abschieds oder des Wiedersehens, dargestellt. Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloß durch den reineren Ausdruck gemütlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der späteren griechischen Kunst, welches vielleicht in der Tat der Figur zu Grunde liegt. Der Name des Bildhauers, an der Stütze, lautet: *Menelaos*, Schüler des *Stephanos*. (Am Haar noch die Spuren der Vergoldung.)

Einige andere, mehr genrehaft gedachte Gruppen sind als solche sofort verständlich und tragen einen von den oben genannten grundverschiedenen Charakter. Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des Bacchus und Ampelos zusammengestellt (S. 118). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und läßt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urteil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 126) genannten Gruppen des Pan und des jungen Satyrs Olympos, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vatikanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht, läßt wie diese auf ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild schließen.

Von Liebespaaren sind fast nur Amor und Psyche (S. 116 a) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet worden, oder anderes der Art ist uns verloren gegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche“ eine ihrer späteren Schöpfungen.

Mit großer Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht immer ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 129).

In der Gruppe „Mars und Venus“, wozu meist noch ein kleiner Amorin kommt (großes Exemplar im großen Saal des Museo Capitolino, kleine im Museo Chiaramonti des Vatikans und im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese), ist das Verhältnis der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Portraitbildungen degradiert worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — (Über den ehemals mit Aphrodite oder Eros gruppierten Mars der Villa Ludovisi s. oben S. 81 h, Herakles und Omphale in der schon [S. 77 g] erwähnten Gruppe des Museums von Neapel, 4. Zimmer.)

a b c d

Eine Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen ist meist bis ins Unkenntliche restauriert. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten.

Im Skulpturenmuseum der Opera des Domes (früher in der a Libreria des Domes) von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original; in den Kontrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von großem Reize.[1]) *Rafael* wurde durch dieses Werk zu seinem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt in der Galerie zu Chantilly befindet; mit großem Unrecht wandte *Canova* in seinen drei Grazien (Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg) die mittlere Figur, welche in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um und zeigte alle drei von vorn.

Von Gruppen des Kampfes sind in den italienischen Sammlungen einige der bedeutendsten vorhanden: voran steht die Gruppe der Tyrannenmörder im Museum zu Neapel (s. oben S. 88 b). Aus b jüngerer Zeit sind die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und restauriert, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen — vor allem sind die Köpfe, vom Typus der Niobiden, nicht zugehörig, nur der eine alt —, läßt es nur noch ahnen, daß der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der großen Zahl möglicher Momente gewählt war, von einem Bildhauer, der alle Geheimnisse der Ringschule kennen mußte. Noch ist der Unterliegende nicht hoffnungslos; der Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlungenen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich entwickelt.

c Von der Gruppe „Herakles und der Centaur Nessus", im 1. Gang ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letzteren ein Teil. — Von einer viel wichtigeren florentinischen d Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti), ist fast die Hälfte von *Michelangelo* (?) restauriert, und die alten Teile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustand war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermaßen der Komposition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leibe wegzureißen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in e zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeichnet schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im 16. Jahrh. auf *Bandinelli*, *Giov. da*

1) Der Gegenstand kommt auch in Reliefs und pompejanischen Gemälden vor.

Bologna und ihre Mitstrebenden einen großen Einfluß gehabt. (Eine kleine Bronze im Museo Archeologico zu Florenz stellt dieselbe a Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.) Vgl. S. 78 c.

Herakles, auf der Hindin kniend, findet sich in einer bron- b zenen Brunnengruppe aus Pompeji im Museum zu Palermo.

Szenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden größerer Gruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, im Museo delle Terme zu Rom (wovon S. 134 b die Rede war), und die Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos (die Benennung des Tragenden als Ajax ist die weniger begründete). Letztere muß ein hochbewundertes Werk zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten: 1. Der sog. Pasquino, c an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, daß man ihn früher in die Zeit des *Phidias* selbst versetzte, nachdem schon *Bernini* ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2. Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Menelaos und die Schulter, sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Toten, im Vatikan (Büsten- d zimmer). 3. Die vollständigste Gruppe in einem Hofe des Pal. Pitti e in Florenz (links von dem großen Hofe), vielleicht noch griechischer Arbeit; am Kopf des Menelaos nur der Helm zum Teil neu, am Patroklos der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, außerdem die sämtlichen unteren Teile nebst Basis und Tronco. 4. Das Exemplar in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, geringer und ebenso stark f restauriert.[1]) (Abbozzo in Wachs, angeblich von *Michelangelo*, in der Casa Buonarroti.) — Die Aufgabe war eine der erhabensten: einer der hervorragendsten unter den Heerführern vor Ilion mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und großer geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Kontraste belebt. (Der rechte Arm des Toten liegt noch auf der Schulter des Menelaos nach der vom Bildhauer *v. d. Launitz* ausgeführten Restauration.)

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

Die Gruppe des Laokoon im Belvedere des Vatikans ist g durch die größten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden, wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der

1) Ajax (Menelaos?) allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des * Museo zu Parma.

Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, *Agesander*, *Polydorus* und *Athenodorus* von Rhodus; daß das Werk der letzten Diadochenzeit und nicht der Zeit des Titus, in dessen Hause (1506) es gefunden wurde, angehört, ist jetzt fast allgemein anerkannt. Restauriert ist der rechte Arm des Laokoon, die rechte Hand des älteren Sohnes, der rechte Arm des jüngeren Sohnes, das meiste an der einen (oberen) Schlange, nebst mehreren Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Die ganze Gruppe ist, wie die meisten im 16. Jahrh. ausgegrabenen, poliert worden, doch bemerkt man auf das deutlichste die ursprünglichen, nicht geglätteten Meißelschläge.

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das erste, worüber man genau ins klare kommen muß, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon seinesgleichen nicht mehr hat. Man wird finden, daß derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des Vaters seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Größe und Verteidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laokoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mäßigung im Jammer hat keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.

Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des Farnesischen Stiers in der danach benannten Halle des Museums von Neapel (Galleria lapidaria); ein Werk des *Apollonius* und *Tauriscus* von Tralles. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen versehen, daß man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, daß das vom Haar der Dirce ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, weshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Tier an der Stirn und an der Schnauze festhalten.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirce mit der herabgesunkenen, großartig geworfenen Gewandung würde den guten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren, die Kontraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Auftürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen. Die Basis mit ihrem vielfältigen Beiwerk stellt den felsigen Gipfel des Kithaeron als Ort der Handlung dar. Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äußeren Sinn. Daß die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirce rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird nun allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichtum an Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz anderen Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit mißbrauchen konnte.

Den Beschluß würde die weltberühmte Gruppe der Niobe machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre.

Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sosianus eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte, und welche die einen dem *Skopas*, die anderen dem *Praxiteles* zuschrieben. Im Jahre 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria Maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhaltes auf; es sind die, welche später nach Florenz kamen und jetzt neben anderweitig gefundenen im Niobesaal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Stil eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Stil, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Kopie von verschiedenen Händen zurück. Es muß bemerkt werden, daß die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd in der inneren Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche teils Wiederholungen der florentinischen, teils mit Wahrscheinlichkeit demselben Zyklus einzuordnen sind: a

Vatikan, Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne Kopf und Arme, von außerordentlich schöner Arbeit; — Galleria delle Statue: eine niedersinkende Tochter, nebst dem Knie eines b c

Bruders, auf das sie sich stützt (auch als Cephalus und Procris be-
a zeichnet); — Galleria de' Candelabri: ein fliehender Sohn, der jüngste.

b Museo Capitolino, obere Galerie: ein fallender und ein knienender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine schon im Altertume als
c gegeißelte Psyche umgebildet worden ist; — großer Saal: die Statue eines alten in die Höhe schauenden Weibes, das man für die Amme der Töchter ausgibt.

d Im 4. Zimmer des Lateran: ein niobidenähnlicher Kopf. — Es werden in Rom noch mehrere Köpfe für Niobe ausgegeben, welche in Wahrheit nur einen Anklang an den eigentlichen Niobe-
e typus zeigen. Museum von Neapel, 4. Saal: vielleicht ist eine
f stehende, ganz bekleidete Statue eine Niobide. — In Turin: ein toter Niobide.

Andere Statuen, welche teils Niobiden gewesen sind, teils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrat als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten auseinander. Während so viel sicher ist, daß die Figuren nicht die Giebelgruppe eines Tempels gebildet haben — eine solche Meinung war nur möglich, ehe man die Komposition griechischer Giebelgruppen an sicheren Beispielen kennen gelernt hatte —, verteilen manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrat in zwei Gruppen. In diesem Falle bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der anderen aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben. Freilich würde der Pädagog eine schlechte Responsion gegen die edle Niobe bilden.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive, z. B. als Musen, als Psychen, benutzt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, daß mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Exzerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, ließ sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten, so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiß sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motivs willen besonders ausgeführt worden. Man verzichtet daher am besten auf den unfruchtbaren Versuch, sich irgend eine Form der Gruppierung und Aufstellung als die ursprüngliche zu denken, da wir dabei mit zu vielen unsicheren Momenten zu rechnen haben.

Viele Figuren hat man, oft ganz willkürlich, in die Gruppe eingereiht, über deren ursprüngliche Elemente wir völlig im unklaren sind. Wir nennen nur das abscheuliche alte Weib in der kapitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung

gebracht hat. Eine Wärterin kommt allerdings an den Sarkophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor und mag in der Tat an irgend einem Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. Man erinnere sich andererseits, daß zusammen mit den Niobiden Fragmente gefunden wurden, die man gewöhnlich nicht zu der Gruppe rechnet, z. B. ein Pferd[1]), und an die beiden Ringer der Uffizien (s. oben). a

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die größte Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fuße vor dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewand über dem Haupt (in dem Exemplar, welchem das vatikanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 147 b) zu vergleichen, und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung an mehreren Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restauriert. Von dem toten Sohne ist in München ein noch besseres Exemplar. b

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen (und selbst auch nicht an dem Torso des Museo Chiaramonti) ein größerer griechischer Meister gearbeitet hat, so sind sie doch von großem und bleibendem Werte. Das grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der größten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht; das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Teile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muß im Urbild von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergibt; hier ist alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf genießt man besser in Einzelabgüssen. — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

Einer genauen Beachtung ist der Typus wert, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben die großartige, reife Schönheit, welche sich der knidischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der Mediceischen Venus leicht überzeugen kann; es ist das frühere Schön-

1) An dem venezianischen Sarkophag sind drei Söhne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid.

heitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen gibt. — Die Söhne sind gemäßigt athletisch gebildet, und ihr Gesichtstypus steht zu dem des Hermes in einem ähnlichen Verhältnis, wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Teil meisterhaft mit wenigen großen Zügen gegebenen Ausdruck des Moments. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll von Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemütern zusagen und ist auch aus stilistischen Gründen unstatthaft. Der Grieche verstand das Schicksal der Niobiden auch ohne eine solche erklärende Zutat, welche leicht zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen großgewachsene Kunst, wie die griechische war, konnte auch **Bildnisse** schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne historisch, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegließ, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hierzu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staats wegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus solchen Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der Tat hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übertragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen Statuen, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdies erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zu Grunde, so daß die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen mußte; bei noch mehreren läßt sich dies wenigstens vermuten.

Für die wertvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der früher
a sog. Aristides, Äschines des Museums von Neapel[1]) (3. Gang),
b bis in Terracina der Sophokles gefunden wurde (im Museum des Laterans, wo ein Abguß des Äschines zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in nur

---

1) Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hofe des Dogen-
* palastes zu Venedig, unter der Uhr.

ein Gewand drapierten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edleren Züge einen Vorzug behalten; außerdem hat das Gewand des Äschines einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während das des Sophokles nur das Nötige, dieses aber außerordentlich schön und einfach gibt; endlich laufen beim Äschines die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende rechte Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird dies harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des linken Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles (neu ergänzt) neben dem rechten Fuße.

Beide sind treffliche alte Kopien nach Originalen der besten griechischen Kunst (des 4. Jahrh.). Dies gilt auch noch von einigen unter den folgenden[1]), doch nicht von allen, indem die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen auch noch in späterer Zeit arbeiten ließen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden; so der sog. Alkibiades und der sog. Phokion im Vatikan a
(Sala della Biga), letzterer mit nicht zugehörigem, aber antikem Kopf eines bärtigen Helden, der Körper einer griechischen Hermesstatue nachgebildet. Eine Wiederholung als Statuette in der Galleria de' Candelabri des Vatikans. — Der halbnackte sog. Lykurg im Vatikan b
(Sala delle Muse). — Mehrere sehr berühmte, aber auch nicht wohl ganz sichere Philosophen im Kaffeehaus der Villa Albani. — Um so c
sicherer ist mit einer verstümmelten Statue, in einem oberen Zimmer des Palastes dieser Villa, Äsop gemeint, ein konzentrierter Ideal- d
typus des geistvollen Buckligen, nackt und mißgestaltig, aber in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den inneren Ausdruck mühsam errungener rednerischer Größe: der Demosthenes im Braccio nuovo des Vatikans, e
wahrscheinlich nach einem Original des *Polyeuktos*[2]); — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter, f
hing aber nicht ursprünglich mit dem Rumpfe zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

Zeno der Stoiker im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden g
Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Spezimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte

1) Einem älteren Werke (aus dem 5. Jahrh.) ist der nackte, stehende, enthusiastische Anakreon nachgebildet, früher in der Villa Borghese, jetzt in Kopenhagen.

2) Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern.

(die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Genannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, daß schon die Griechen, und sie gerade am bewußtesten, an gewissen Bildnisstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht läßt sich so vereinfachen! Mit der unserigen wollen wir nicht einmal zum Versuche raten.

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen die a beiden Komödiendichter im Vatikan (Galleria delle Statue) Menander und Posidippus eine bedeutende Stelle ein; zumal der erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemütlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten. Die Benennung wird übrigens neuerdings in Zweifel gezogen.

b Im Palast Spada zu Rom (1. unterer Saal): sog. Aristoteles, horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchslos. (Der Kopf ist nicht zugehörig, und die verstümmelte Namensinschrift auf der Basis hat nicht Aristoteles, sondern Aristippos gelautet.)

c Im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi) zu Rom: eine unbekannte, vortrefflich drapierte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des *Zenon*, *Sohnes des Attinas*, von Aphrodisias.

d Unter mehreren Statuetten dieser Art (einiges in der Galleria de' e Candelabri des Vatikans und a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (2. Gang), die eine mit der Inschrift: Moschion, besonders hervorgehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren; Gebärden und Gewandungen nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dozieren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der „Aristides der Smyrnäer" im Museo Cristiano f des Vatikans, in seiner Art bedeutend.

g In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter" (im 2. Gange) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.)

Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse, welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die Herme, d. h. ein beinahe oder völlig manns-

hoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf samt einem sehr genau bemessenen Teil der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen“ stehen in den Galerien bloße Köpfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente, Statuen usw. beisammen, ein Gemisch, das wir umsoweniger auseinanderscheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Portraitbildungen steht billig der Typus Homers. Von einem wirklich überlieferten Bildnis kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen. (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, 3. Gang, ein gutes nebst einigen geringeren im Philosophenzimmer des Museo Capitolino.) Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen! An der Büste von Neapel ist jeder Meißelschlag Geist und wunderbares Leben. a b

Auf Homer würde zunächst folgen die berühmte eherne Büste des Museums von Neapel (große Bronzen), welche man ehemals für das Bildnis Platos gehalten hat; doch ist nichts sicherer, als daß ein bärtiger Bacchus dargestellt ist. Deutlich ist in der Haltung des zur Seite geneigten Hauptes die Trunkenheit ausgedrückt, was noch mehr in die Augen fällt, wenn man den ähnlichen Kopf der zahlreichen Reliefs vergleicht, welche den des Ganges nicht mehr mächtigen und daher von einem Satyr gestützten Gott in ganzer Gestalt zeigen, wie er einen Sterblichen besucht. Trotz der Situation bewahrt aber unser Kopf einen übermenschlichen Ausdruck von Hoheit; der ungeheuere Nacken fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön gebildete Haupt- und Barthaar ist in altertümlich schematische Formen geordnet, denen die strengen Linien des Gesichts entsprechen.[1]) c

Die große Masse des übrigen steht hauptsächlich an folgenden Orten beisammen: Im Vatikan: Sala delle Muse, Büstenzimmer und Galleria geografica; Museo Capitolino: das schon genannte Philosophenzimmer; Villa Albani: untere Halle des Palastes und Nebengalerie rechts; einige gute Stücke auch im Konservatorenpalast und im Museo delle Terme. — Museum von Neapel: 3. Saal der Bronzen und 2. Gang; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften; — und a. a. O. d e f g h i

---

1) Die echten Züge des Plato gibt eine bezeichnende Marmorherme im Berliner Museum. Eine gute Replik mit antiker, aber irrtümlicher Namensbeischrift Zenon im Vatikan (Sala delle Muse). *

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Teilnahme für die Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man erriet z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimatstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen a für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der kapitolinische Äschylus verdankt seinen Namen dem kahlen Haupte, welches freilich für den großen Tragiker kein hinreichendes Abzeichen sein kann. (Dieses herrliche, höchst beachtenswerte Griechenhaupt wird auch, freilich mit viel weniger Wahrscheinlichkeit, als Phidias in Anspruch genommen.) Immerhin wollen wir einige der sicher benannten und zugleich berühmteren bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Charakter- b hermen, im Musensaal des Vatikans, flüchtige Nachahmungen, zum Teil möglicherweise nach *Lysippos*. Ebendaselbst: Aspasia und Perikles. Die Benennung des Perikles ist sicher, und der Kopf hat nebenbei noch hohes kunsthistorisches Interesse, weil er, wahrscheinlich nach *Kresilas*, jedenfalls nach einem Original der Perikleischen Zeit gearbeitet ist. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Der will- c kürlich benannte Alkibiades des Museo Chiaramonti im Vatikan, wohl der ideal schönste Portraitkopf des Altertums, zeigt die gegen Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. übliche Stilistik. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Maske, in allen d Sammlungen. Der beste Sokrateskopf ist der in der Villa Albani, Zimmer des Orpheusreliefs. — Von den Tragikern sind in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) und Sophokles ganz sicher; den e Sophokles stellt auch die kapitolinische Büste mit der Inschrift Pindar f dar; der sehr schöne Bronzekopf samt Schultern, welcher im Museum von Neapel (3. Saal d. Br.) Sappho heißt, kann auf diesen Namen so viel oder wenig Anspruch machen, wie außer dem schönen Kopf in g Villa Albani die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den lyrischen Dichtern ist Anakreon in der inschriftlich bezeichneten h Büste des Konservatorenpalastes vertreten. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt (darunter verdient außer dem Sokrates der Villa Albani der Antisthenes im i Vatikan, Musensaal, besondere Beachtung), von den namhaften Rednern Isokrates, Lysias und Demosthenes, samt der Statue des Äschines. Hübsche und durch echte antike Inschriften beglaubigte Köpfchen von Epikur, Hermarch, Zeno, Demosthenes u. a. unter den k kleinen Bronzen des Museums von Neapel (2. Saal der Bronzen);

wogegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den großen Bronzen (3. Saal d. Br.) bezweifelt werden; der schöne sog. Archytas ebenda ist [a] vollends willkürlich so benannt. — Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der beiden Geschichtschreiber Herodot und [b] Thukydides und die Portraitbüste des Zenon in demselben Museum (2. Gang). — Hesiod haben wir in einem Homer genannten Kopf des Kapitolinischen Museums, vielleicht auch in dem Kopf zu [c] erkennen, der einer Statue im Braccio nuovo des Vatikans auf- [d] gesetzt ist.

In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften [e] u. a. einen schönen Chrysippos, einen geringeren Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, eine bezeichnete Herme des Solon mit aufgesetztem Sophokleskopf, einen Alkibiades, welcher willkürlich benannt ist, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heißen pflegen, u. a. m.

Von vielen der besseren Büsten dieser Art, d. h. von solchen, die nicht späte Dutzendnachbildungen sind, gilt, was schon bei Anlaß der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen deshalb den Namen nicht von „idealisierten“, sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas konventionell für schön Geltendes von außen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, das innen in jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwereren Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (Diadochen), verherrlichen mußte. Hier galt es, lebende Zeitgenossen und zwar zum Teil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter darzustellen; und diese wollten überdies in einer ganz besonderen Weise idealisiert sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden ließen. Die griechische Skulptur tat nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie diese mit einer eigentümlichen Größe und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den späteren Ptolemäern vermuten, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen *Tizians*, in welchen die Menschen des 16. Jahrh. auch so groß und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und zum Teil kolossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamon u. a. damaligen Residenzen er-

richtet wurden, sind freilich alle verloren, und unser obiges Urteil ist
a auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von Neapel beschränkt, welche vielleicht nur spätere Kopien gleichzeitiger Bildnisse sind. Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmäßigkeiten der Gesichtszüge ganz unverhohlen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philosophenzimmer des Museo
b Capitolino vorhanden.)

Ein Rätsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Diadochenherrlichkeit, Alexanders des Großen selbst. Man weiß, wie sehr er dafür besorgt war, daß seine Züge nur in hoher Auffassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möchten und wie *Lysippos* gleichsam ein Privilegium hierfür besaß. Und in der
c Tat zeigt der berühmte Kolossalkopf des Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters) einen vergöttlichten Alexander, und zwar, wie man annimmt, als Sonnengott. (Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke so gebildet; auch sind an dem gelockten Haar die Löcher zum Einsatz der Strahlen noch vorhanden.) Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken; der eigentümliche moderne Zug der Wehmut, der dem Vorgefühle des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des eroberten Asiens zu entstammen scheint, wäre der älteren griechischen Kunst durchaus fremdartig, während sie für die Kunstepoche der Diadochen durchaus charakteristisch ist. Bis aufs höchste gesteigert findet sich dieser Ausdruck in einem floren-
d tinischen Kopfe (Uffizien, Halle des Hermaphroditen), der unter dem „sterbenden Alexander" berühmt geworden ist. Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärts gezogenen Augenbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt; der Sohn Philipps wäre in dieser grandiosen Arbeit zu einem jugendlichen Laokoon geworden. Allein dieser Sterbende kann nicht der sterbende Alexander sein — welcher Künstler wird, zumal plastisch, den Tod eines großen Kriegshelden sich zur Darstellung wählen, der ruhig in seinem Bette, also in einer seine Lebenstätigkeit gar nicht bezeichnenden Weise gestorben ist? Viel ähnlicher als den echten Bildnissen Alexanders ist unser Kopf dem eines sterbenden Giganten der pergamenischen Gigantomachie — es ist unmöglich auszumachen, welchen Heroen oder Menschen der Künstler gemeint hat.

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinnerung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronzestatuette des

Museums von Neapel (2. Saal der Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein). Eine kleine Bronzefigur, vielleicht Alexanders, aus Velleia im Museum zu Parma, wo sie Apollo heißt. a b

Neben diesen unsicheren Idealbildungen hat sich aber auch noch das lebenstreue Portrait erhalten, außer auf dem Mosaik der Alexanderschlacht u. a. in einer leider schlecht erhaltenen, inschriftlich bezeichneten Büste des Louvre. Der Gipsabguß, z. B. in der Académie de France, bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem kapitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als diesem Idealkopfe.

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mußten von Rechts wegen damit versehen sein, die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiß die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es geraten finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im 3. Jahrh. wurden bereits die Bilder der früheren guten Kaiser, zumal das des Marc-Aurel, aus historischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die geharnischten die häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Victorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das übrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arme wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gestikulierend, auch etwa mit einer Waffe restauriert. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese Gattung am meisten unterworfen. Das hervorragendste Beispiel in italienischen Sammlungen ist die Augustusstatue aus der Kaiservilla ad Gallinas (Primaporta) im Braccio nuovo des Vatikans, mit deutlichen Spuren der Bemalung, in Auffassung und Behandlung ein Meisterwerk; außerdem im Vatikan, Galleria delle Statue, der prächtig geharnischte L. Verus; eine Anzahl von den besten in der unteren Halle des Palastes in der Villa Albani; andere im Museum von Neapel, 1. Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Konstantin der Große in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, samt seinem gleichnamigen Sohne, auf der Balustrade der großen Kapitolstreppe. c d e f g

Mit der Toga ließen sich die Kaiser teils in gewöhnlicher Stellung, teils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den Kopf gezogen wurde. (Gute Beispiele: der ersten Art: der Claudius und vorzüglich

a der Titus im Braccio nuovo des Vatikans, auch noch der Nerva
b ebenda; der Augustus in der inneren Vorhalle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopf; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letzteren Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala rotonda
c des Vatikans; der Caligula im Hauptsaal der Villa Borghese.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue[1]) dieser Art: die des
d Marc-Aurel auf dem Platze zwischen den kapitolinischen Palästen, vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Gebärde (Gefangene, die um Schonung bitten, begnadigend), nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaiserlichen Streitpferdes, vgl. S. 170) in Nachteil gesetzt. (Das Postament, musterhaft in den Verhältnissen für die Wirkung des Bildwerkes, wird dem *Michelangelo* zugeschrieben.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitians
e gibt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hofe des Konservatorenpalastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des Kolossalen auf die Ferne interessieren kann. (Ein anderer,
f nicht minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna des Vatikans.)

Neben diesen Portraitbildungen im engeren Sinne versuchte die Kunst, so lange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein, ein übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Vielleicht schloß sie sich dabei an die Motive an, welche von den Künstlern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden thronende Gestalten mit nacktem, ideal gebildetem Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm wird durch ein hohes Szepter gestützt, das freilich selten richtig restauriert ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt, rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Knie. Der schöne Torso
g einer solchen Zeus- oder Imperatorenstatue im Museo Biscari zu
h Catania. Ein Fragment im Museum von Neapel (Hof vor der Halle des Farnesischen Stieres), dieses freilich sicher von einem thronenden Zeus, zeigt, wie die Füße dieser meist sehr zertrümmerten Bilder[2]) für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind, noch in ihrem frag-

---

1) Nebst dem gering gearbeiteten Fragment eines Nero bei den großen
* Bronzen des Museums von Neapel.

2) Sie wurden, wie so vieles Kolossale, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die bloße Vernachlässigung wieder auseinanderfielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

mentierten Zustande, die Fürsten des Augusteischen Hauses, bekannt unter dem Namen der „Kaiserstatuen von Cervetri", im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, daß die römische Kunst auf diesem Gebiete größerer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Teilweise ebenfalls noch von hohem Werte: die erste und besonders die zweite sitzende Statue des Tiberius im Museo Chiaramonti; der Nerva in der Sala rotonda des Vatikans; letzterer sehr zusammengeflickt und ergänzt (beide Arme sind neu, der Unterkörper zwar alt, doch nicht zugehörig), aber von besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen (ganz willkürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (3. Gang) usw. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Größe als durch das eigentümlich Hohe der Behandlung, daß sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

a b c d

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz nackt und stehend abgebildet; die Hände sind so selten alt, daß wir keine völlige Gewißheit darüber haben, ob die vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die wertvollste Statue dieser Art ist der berühmte kolossale Pompejus (im Pal. Spada zu Rom), in dem man früher gern dasselbe Bild erkennen wollte, zu dessen Füßen der ermordete Cäsar niedersank. Die Bezeichnung ist unsicher, der Kopf aufgesetzt. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, obschon er kein Kaiser war.[1]) Was folgt, ist großenteils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum besten gehören ein paar Statuen des L. Verus (im Braccio nuovo des Vatikans, im 1. Gange des Museums von Neapel und a. a. O.), abgesehen von den unangenehmen Zügen. Gut auch die auf Marcellus gedeutete Statue aus Pompeji im Museum von Neapel (1. Gang). Von den großen Bronzen dieser Art ebenda (3. Saal der Bronzen) erhebt sich keine über das Mittelmäßige; von den marmornen (im 1. Gange) sind außer Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der kolossale Alexander Severus aber (in der unteren Vorhalle) schon äußerst leblos. Sehr ansprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, im Museo Chiaramonti des Vatikans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die

e f g h i k l

1) Ebenso ist hier der Kolossalstatue des M. Agrippa im Museo Correr zu gedenken, welche sich früher im Hofe des Pal. Grimani zu Venedig befand. * Nur dekorativ behandelt, aber ein großartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnisauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen, doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

a Bronzestatue im hinteren Saale der Villa Borghese; der Prinz im
b Verbindungsgange der Uffizien zu Florenz. — Im allgemeinen werden die halbnackten thronenden Figuren schon deshalb den Vorzug vor den nackten Standbildern haben, weil das Auge bei jenen einen Portraitkopf erwartet und erträgt, da sie wirklich nur erhöht aufgefaßte Bildnisse sein wollen, bei diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefaßt macht, statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

Die Kaiserinnen sind durch keinerlei besonderen Schmuck von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden.[1]) Das Preiswürdigste wurde bei Anlaß der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen denselben bedenklichen Kontrast zwischen Wirklichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die Köpfe und Büsten römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indes am Platze sein.

Eine eigene große Sammlung von Kaiserbüsten ist in der Stanza
c degli Imperatori des Kapitolinischen Museums aufgestellt. Aus den besseren Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des 3. Jahrh. dort repräsentiert wie sonst nirgends, allerdings durch Beihilfe sehr gewagter Taufen. Die besten
d Kolossalköpfe in der Sala rotonda des Vatikans. Auch die große
e florentinische Kaisersammlung (Uffizien, 1. und 2. Gang) enthält viel geringere und unsichere Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die besseren Büsten der übrigen Galerien,
f namentlich auch die des Museo delle Terme in Rom, mit zu Rate ziehen müssen.

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildnis des großen Cäsar; keins wiegt den Kopf der Togafigur des Berliner Museums auf. Die Statue in der unteren Halle des Konservatorenpalastes
g auf dem Kapitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe und späte Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog, steht im
h Museo Chiaramonti des Vatikans, es ist Cäsar als Pontifex Maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den besseren (Cäsar ähnlichen) Köpfen
i gehört auch die florentinische Marmorbüste (Uffizien, 1. Gang, stark

---

1) Selbst das Diadem möchte wohl auch anderen Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Zur sog. Juno Ludovisi vgl. S. 80.

abgerieben und restauriert); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.[1])

Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unstreitig der bronzene in der vatikanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen Altersstufen (vom August als frühreifen Jüngling im Museo Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall.

Das Augusteische Haus, lauter normale und charaktervolle Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind fast alle gut; von Caligula der feinste in der oberen Galerie des Kapitolinischen Museums; auch der basaltene im Kaiserzimmer trefflich; Claudius bei weitem am besten in der Statue des Laterans; Nero fast durchgängig zweifelhaft: ein gutes und sicheres Portrait in einem Marmorkopfe des Museo delle Terme in Rom; als Knabe in einem schönen Köpfchen von bösartigem Ausdruck (Museum von Neapel, 1. Gang); als Sieger des Gesanges (nach dem Motiv des Apollon Musagetes aus der Musengruppe in der Sala delle Muse) in zwei halbkolossalen Köpfen (Vatikan, Zimmer der Büsten, und — wenn ich richtig errate — im Museum von Neapel, 1. Gang, mit einem Eichenkranz, mit dem Namen Alexanders des Großen). Von Vitellius ein guter Kopf im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti).[2]) Vespasian und Titus, wegen üblicher Verwechselung in den Galerien hier nicht zu trennen; meisterlicher Kolossalkopf im Museum von Neapel (1. Gang); gute Büste im Hauptsaal der Villa Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verfehlt wird; am ansprechendsten in der vatikanischen Büste (Belvedere, Raum des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut. Plotina und die ältere Faustina, Kolossalköpfe in der Sala rotonda, interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Maßstab.[3]) Antoninus Pius, trefflich in dem Kopf des Museo delle Terme und in der Kolossalbüste der Villa Borghese (Hauptsaal), geringer in derjenigen des Museums von Neapel (1. Gang) und in der sehr penibeln des Museo Capitolino (großer Saal). Eine auffallende Menge von Kolossalköpfen der bisher Genannten und anderer im Garten der Villa Albani. Von Marc-Aurel und Lucius Verus eine bedeutende Anzahl Köpfe überall. Von Commodus ein wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im Museum von Neapel (1. Gang), eine vorzügliche Büste im Konserva-

1) Er wird jetzt für eine moderne Kopie eines antiken Kopfes gehalten.

2) Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue zusammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

3) An den Kaiserinnen stört oft der modemäßige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

torenpalast. Pertinax, gute Kolossalbüste in der Sala rotonda des
a Vatikans. Septimius Severus, häufig als Statue, vielleicht nirgends von besonderem Werte. Seine Gemahlin Julia Domna, die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der oberen Galerie des Museo
b Capitolino; auch eine gute Kolossalbüste in der Sala rotonda des
c Vatikans. Caracalla, auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zuliebe wiederholt, vielleicht am feinsten
d durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer des Vatikans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen", bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachen muß: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildnis von höherem Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Teilnahme schwindet außerdem durch die Unsicherheit der Benennungen, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen
e angewiesen ist. Von der kapitolinischen Büste Diokletians und
f von der neapolitanischen des Probus (Museum, 1. Gang) möchte man wenigstens wünschen, daß sie echt wären. Die Köpfe des 4. Jahrh. sind zum Teil schon ganz puppenhaft, die drei kapitolinischen
g des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches Zeugnis bewährt.

Neben diesem Vorrat von Herrscherbildnissen existiert noch ein viel größerer von „Incogniti", Männer und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der Republik, einen willkürlichen Wert beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiermit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste, und vollends Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärksten Vorzug vor dem gemalten (oder photographierten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehören Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmählich aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wußte auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüßen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden ließen. Es gibt eine große Menge von Grabdenkmälern meist untergeordneten Wertes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren, oft innerhalb einer Nische
h darstellen. (Eine Auswahl im Vatikan: Galleria Lapidaria; im Zimmer

der Büsten das beste Exemplar dieser Art, aus der ersten Kaiserzeit; eine schöne, auf ihrem Lager ruhende Frau, zwei Amorinen neben sich, im Belvedere, Vestibul des Torso; eine ganze Anzahl im Hofe a des Palazzo Mattei; in der Villa Borghese: drei ganze Figuren b im Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, daß auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzutun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonumente im Museum von Neapel, Galleria Lapidaria.) In diesen c bescheidenen Denkmälern hat die Naivetät, womit auch die häßlichen und unbedeutenden Züge, ja die weit abstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemütliches.

Aber auch in den Büsten und Standbildern der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, daß man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indes ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längst verstorbene große Männer, sondern den ersten besten portraitieren mußte; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet; allein wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besäßen, so würden wir darin vielleicht eine gewisse Hoheit ausgedrückt finden, jedoch sicherlich etwas Anderes, Realistischeres als in den Perikles, Euripides, Demosthenes usw., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden.[1])

Überdies besaß er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vorteil. Die würdigste Tracht, die je eines ernsten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite herrliche römische Toga mit ihrem doppelten Überschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Gebärde, oder die Toga zieht sich nach oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und läßt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene.

Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, ließ man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den besseren Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise inne werden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei

---

1) Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine 1851 gefundene Figur unter Lebensgröße im Braccio nuovo des Vatikans, Nr. 37, * richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermaßen berechtigen.

mancher unserer jetzigen Portraitstatuen und ihrer Kavalleriemäntel gedenken, welche letzteren nebst dem bloßen Kopfe die Vermutung erregen, daß der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Wie jugendlichen Figuren diese Tracht steht, zeigt der junge Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust a eine Bulla oder Amulett trägt, im Museum von Neapel (2. Gang).

Von dem großen Vorrat dieser selbst im schlechtesten Falle betrachtenswerten Gestalten brauchen wir bloß eine zu erwähnen: den b sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des Kapitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmannes und Redners. Hier wirkt nicht bloß das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 158.) Für den ersten Anlauf empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang des Museo c Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der Sala della d Biga des Vatikans. (Vgl. S. 67a.)

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Tatsache, daß die besseren römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuß dieser Werke nicht für jedermann leicht zugänglich. In den großen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, daß nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern, römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringeren zu scheiden? welches Gedächtnis könnte sich dies alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher dies Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muß vollends der Nichtarchäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Muße diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isoliert gesehen, gewinnen wenigstens die besseren davon außerordentlich. Im Thronsaal e des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der Kopf eines Römers, den mitten im Vatikan nur wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edlen Individualität, seinem Ausdruck des Kummers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne

werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entgeht, z. B. in dem
langen Museo Chiaramonti, in den Büstenzimmern und in der a
Galleria geografica des Vatikans, im Zimmer der Vase des Museo b
Capitolino, wo die „Incogniti“ beisammenstehen, in den meisten c
Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den verschiedenen Ab- d
teilungen des Museums zu Neapel, in der Inschriftenhalle und e
Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, im Hofe des Pal. Medici f
ebenda, und a. a. O.

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunstwert als das physiognomische Interesse zum Maßstab, ungewiß, ob der Leser uns gern auf diesen Pfaden folgen wird.

Im Vatikan: Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — Museo g
Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; h
der vielleicht richtig benannte Cicero und der sog. Ahenobarbus mit
dem feinen und klugen Ausdruck des Angesichts; Büstenzimmer: einige i
interessante Frauenköpfe. — Im Museo Capitolino: 1. Zimmer: k
ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf
einem Herkulesaltar), wundervoll wahr in dem zweideutig Verbissenen
des Ausdruckes; — Zimmer des sterbenden Fechters: der angebliche
Marcus Brutus, Mörder des Cäsar, von widerlichem, obwohl nicht l
geistlosem Ausdruck; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein m
noch junger, vornehm abgelebter Spätrömer; — Philosophenzimmer: n
hier muß man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen
und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer,
wahrscheinlich göttlicher Kopf gehört gar nicht hierher; ein kahler,
delikater sauertöpfischer Alter heißt Cato; ein (außerordentlich häufig
vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf („squalidus“), die
Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft, ist aber, wie das
bekränzte Exemplar im Museo delle Terme beweist, sicher ein o
griechischer Dichter der Diadochenzeit; der wohl mit Recht sog. Cicero
ist ein ansehnlicher großer Beamter, mit klaren, wohlwollenden Zügen;
der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr[1]),
dessengleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird, usw.;
nicht völlig sicher der energische Kopf des Scipio Africanus des Älteren;
ein feiner Kopf des Cn. Domitius Corbulo. Mitten unter diese sehr
bunte Schar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Kopf (Nr. 59) mit
üppigem Haarwuchs und scharfem Blick verirrt, der einen leisen Anflug
des Barbarentypus hat; wenn jemand in ihm den Germanen Arminius
erkennen will, so wird ein altertumskundiger Freund, den ich hier nicht
nennen darf, nichts dagegen einzuwenden haben (dem Stil nach ist der

1) Der einzige sichere Pompejuskopf ist in Kopenhagen.

a Kopf aber nicht vor der Zeit der Antonine entstanden). — Im Konservatorenpalast, 6. Zimmer, die vorgebliche Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf.

Im Museum von Neapel: Große Bronzen, 3. Saal d. Br.: schönes b Exemplar des schon bezeichneten sog. Seneca; Lepidus (wenig sicher, c allein voll individuellen Lebens); Scipio Africanus der Ältere, so genannt nach seinem schönen, völlig kahlen Schädel mit dem breiten Schmisse darüber (in allen Sammlungen, oft mehrfach vorhanden, zum Teil beträchtlich voneinander abweichend, wie z. B. der Vergleich mit dem oben genannten Exemplare des Kapitolinischen Museums zeigt, und jedenfalls nicht alles Bilder von ein und derselben Persönlichkeit), das d wahre Urbild eines alten Römers. — Marmorwerke, 2. Gang: die beiden Reiterstatuen des Balbus, Vater und Sohn, aus Herculaneum, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, außerdem als einzig erhaltene e Konsularstatue zu Pferde merkwürdig durch die ungemein typische Einfachheit der Komposition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; die anderen Statuen der Familie Balbus, in der Gewandung mittelmäßig, in den Köpfen wiederum sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinn- f lichkeit nicht verleugnen; der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auffallend durch seine Ähnlichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder eine so edle Form, noch eine so bedeutend durchgebildete Modellierung g hatte. Ebenda mehrere gute anonyme und falsch benannte; das beste der ohne Grund sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend, ein Grieche der Diadochenzeit; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet; sog. Pompejus und h Brutus (?) (1869 in Pompeji gefunden), letzterer jünger als der kapitolinische, nachdenklich und ausdrucksvoll.

In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: ein gutes Exemplar i des sog. Seneca; — 1. Gang: Marcus Agrippa, klassische Züge mit dem k Ausdruck tiefer Verschlossenheit; — Halle der Inschriften: ein feines durchgebildetes Exemplar des Kopfes, der in der kapitolinischen Sammlung Cicero heißt; der „Triumvir Antonius“, eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von der Art von Größe hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an den oben (S. 166 c) erwähnten Scipiokopf in Neapel l erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von sozusagen philiströsem Ausdrucke: eine schöne Frau von dem matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahl- m reichen, gerollten Löckchen; — 2. Zimmer der Bronzen, 6. Schrank: einige sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige, aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

n In der unteren Halle des Palazzo Medici: außer einer Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer Apoll, zwei

Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Portraitkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengange rechts.

Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.) a

---

Den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Teil so trefflichen marmornen **Masken** hat man in der Sitte zu suchen, daß der Sieger in einem dramatischen Wettkampfe dem Gotte dankbar seine eigene Ehre gleichsam abzutreten pflegte. Es eignete sich zur Weihegabe außer dem errungenen Siegespreise nichts mehr als die Maske des Schauspielers, dessen Kunst den Sieg zu gewinnen geholfen hatte. Nach allgemeinem griechischen Brauche ersetzte der Weihende aber häufig die wirkliche Maske durch das künstlerische Abbild einer solchen in festem Steine. Allmählich wurden diese Bildungen auch zu anderen Zwecken verwendet. Zwar zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen (s. unten) vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Glut- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in großem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren bloße freie Dekoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Stil im ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Karikaturen, die der hohen Kunst angehören, die Grenzmarken des Häßlichen im Gebiet des Schönen. Deshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zu Grunde zu liegen scheint, ist die vielfach variierte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neueren Sammlungen demgemäß hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die größte Anzahl findet sich beisammen in der Villa Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffeehauses usw.); in Maßstab und Arbeit meist so gleichartig, daß sie von einem und demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatikan (besonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia). b c

Diese möchten alle als bloße Dekoration gedient haben. Als Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum von

Neapel (4. Saal) zu nennen, ideal, nicht karikiert, und noch von sehr guter Arbeit. Vielleicht gehört hierher auch der kolossale Venuskopf
a von Alba im Turiner Museum. Andere Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft aus dem Munde;
b so die rotmarmornen an der Treppe der Villa Albani und im Museo delle Terme (früher in der Villa Ludovisi), beide im Profil, Flachrelief.

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose, aber sehr
c verstümmelte Bocca della verità in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein Oceanus. Ebenso eine treff-
d liche Pansmaske der Villa Albani (Nebenräume rechts). — Ein gutes
e Hochrelief, drei tragische Masken zusammengruppiert, in den Uffizien, 2. Gang. Auf der Rückseite eine Satyrmaske (in Flachrelief).

Endlich gibt es eine Gestalt des griechischen Mythus, welche nur als Maske vorkommt: das Tod und Entsetzen bringende, versteinernde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete sie als eine Grimasse, die höchstens einen Widerwillen hervorbringen kann, wie ihn etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen mögen. Später
f aber kam der Typus auf, den wir z. B. in den kolossalen vatikanischen Medusenmasken (aus Hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe hervor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem Entsetzen erstarrt oder erstarrend; nur so konnte diese Empfindung auch in dem Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-Schrecklichen in der griechischen Kunst die
g wichtigste Urkunde. — Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem berühmten porphyrnen Kolossalrelief eines Medusenhauptes nur noch den bemalten Gipsabguß. — Die sog. Me-
h dusa Ludovisi (Museo delle Terme), das Haar schlangenartig bewegt die absterbenden Gesichtszüge umrahmend, durch die Mischung von Todesgrauen und Schönheit eine der genialsten Schöpfungen der Antike. (Jetzt wahrscheinlicher als schlafende Erinys gedeutet, aber auch so bleibt der Kopf dem Wesen der Meduse ja nahe.)

Im ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das große Übergewicht, sie herrschen auch wohl in den pompejanischen Malereien vor. Einzelne Statuen komischer Schauspieler sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Maccus, dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in dieser und jener Rolle. Die besten in der Galleria de' Candelabri des
i Vatikans, andere in der Villa Albani, Kaffeehaus; manche als kleine Bronzefiguren, auch als Terrakotten in den betreffenden Sammlungen.
k Hier verdient auch das schöne hellenistische Relief im Lateran (Nr. 487) Erwähnung, welches einen Dichter oder Schauspieler eine

Maske betrachtend darstellt. — Für die Malerei waren ganze Theaterszenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die beiden zierlichen Mosaiken des *Dioskurides*, 7. Zimmer). In Rom geben die einfachen Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatikan einen ziemlich genauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.

a

b

Von anderen leblosen Gegenständen hat die römische, wie schon die griechisch-hellenistische Kunst bisweilen die **Trophäen** mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Trajanssäule), als in runder Arbeit (Balustrade des Kapitols). Die plastische Gruppierung des Unbelebten hat vielleicht überhaupt keine höheren Muster aufzuweisen als diese.

c

d

Die **Tierbildungen** zeigen eine reiche Skala der Auffassung, vom Naturalistischen zum Heroischen und zum ganz Realistischen. In den edleren und gewaltigeren Tiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden; in den geringeren wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Tier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muß eine große Ausdehnung gehabt haben; von noch vorhandenen Resten (meist in ziemlicher Ausdehnung, aber geschickt modern restauriert von *Francesco Franzoni*) ist z. B. die große Sala degli Animali im Vatikan erfüllt, und auch im Museo Chiaramonti findet sich vieles, lauter römische Arbeiten, die zum Luxus des Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die großen monumentalen Tiergestalten.

e

f

Die Pferde der antiken Skulptur beweisen zunächst, daß die damalige Pferdeschönheit eine andere war, als die, welche die jetzigen Kenner verlangen. Wo Pferd und Mensch beisammen sind, wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Pferd schon im Verhältnis kleiner gebildet finden, aus Gründen des Stils, nicht bloß wegen Kleinheit der Rasse. Sodann galt eine andere als die jetzt beliebte Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Kruppe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältnis der Beine für schön. Aus Mangel an Spezialkenntnissen kann der Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind so bekannt, daß sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem das Schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferdekopf vom Gespann des Helios im Ostgiebel, dessen überall verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; alles, was zum Ausdruck der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine

Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Tiere wohl nicht vorkommt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich
a lange Zeit die viel gewanderten vier Bronzepferde über dem Portal von S. Marco in Venedig; sie gehören jedenfalls zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen) unschätzbar zu nennen. Ein echt griechisches Werk dagegen
b ist das eherne Pferd im Konservatorenpalast (Zimmer der Bronzen).
c — Die stark restaurierten Pferde der Kolosse vom Monte Cavallo in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vorbilder, wie die Statuen in ihrem jetzigen Zustande aber nicht maßgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im ganzen, neben denjenigen des *Phidias* und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch belebt, in der Bewegung aber bis-
d weilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi, 2. Gang, (nach meinem Urteil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammengeflickten) ehernen herkulanensischen Pferde sowohl als vor dem (vielleicht nicht einmal antiken)
e kolossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (1. Saal der
f Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten (2. Saal der Bronzen) übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprengende
g dasjenige der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc-Aurels auf dem Kapitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Tier, vielleicht einem Streitroß des Kaisers getreu nach-
h gebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmäßige Dekorationsarbeit.

i Unter den Löwen hat der größte von den vor dem Arsenal zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich, wie die drei anderen, aus dem Piräus, ist aber nicht ein Werk der altattischen, sondern der archaischen Inselkunst). Der liegende Löwe, auf der anderen Seite der Tür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden kleineren gering.) — Als der schönste gilt der schreitende
k Löwe in Relief, an der großen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, be-
l findet sich an der Treppe des Museums von Neapel. — Der eine
m vor der Loggia de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von *Flaminio Vacca.*) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, ist die im
n Hofe des Konservatorenpalastes aufgestellte ein treffliches, nur
o zu sehr beschädigtes Exemplar, die im Vatikan (Sala degli Animali) stehende ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — Eine interessante große Gruppe

zweier Löwen, die einen Stier überfallen, griechisch, aus Motye, im Stadthaus zu Marsala. — An gewaltigem Ernst und an grandioser (a) Behandlung möchten die beiden großen Granitlöwen des ägyptischen Museums im Vatikan wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser (b) Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Tieres preisgegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Ägypten, da allein sind solche Charaktere möglich. Die beiden Löwen an der Kapitolstreppe sind moderne Kopien der ägyptischen Basaltlöwen im Erdgeschoß des Kapi- (c) tolinischen Museums. — Löwenköpfe, als Wasserspeier, mit der Architektur verbunden, sind häufig; ein schönes Exemplar (Friesstück) von griechischer Arbeit, aus Himera, im Museum zu Palermo. (d)

Von den Hunden wurde die große derbe Gattung der Molosser mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden vorzüglichen am Eingang der Sala degli Animali des Vatikans und die beiden in der inneren Vorhalle der Uffizien, von (e) ungleicher Güte der Ausführung, aber sämtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala degli Animali, Rom) die Gruppe zweier Windhunde, (f) deren einer das Ohr des anderen spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer, der sich am Ohre kratzt. Ein Hund, als Wächter des Hauses gedacht, in Florenz (Uffizien), ein anderer im Hauptsaal (g) des Konservatorenpalastes. (h)

Die bekannte kapitolinische Wölfin (Konservatorenpalast, (i) Saal der Bronzen) pflegt als etruskisches, neuerdings von vielen als ein altgriechisches (ionisches) Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. Es ist zuzugeben, daß weder in der altgriechischen, noch in der etruskischen, noch in der griechisch-römischen Kunst sich bisher völlig überzeugende Analogien mit dieser Behandlungsweise und Stilisierung haben nachweisen lassen. Der Behauptung mittelalterlichen Ursprungs aber, die auf Grund der Verwandtschaft mit einer Reihe mittelalterlicher Werke wie dem Braunschweiger Löwen, verschiedenen Wölfinnen in Siena, den kanzeltragenden Tieren der Pisaner Meister u. a. m. aufgestellt worden ist, steht darin eine Schwierigkeit entgegen, daß die Beweisstücke für ihre Existenz bis in das 10. Jahrh. zurückgehen. (Die beiden Knaben sind nachweislich Zusätze des 15. Jahrh.) Augusteischer Zeit gehört die leider nur fragmentarisch erhaltene bronzene Wölfin im Museum zu Fiesole an. (k)

Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in (l) Florenz (Museo Archeologico), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gesträubten Büschen, eine echt etruskische Arbeit.

a Zum allertrefflichsten gehört der florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiß und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden, zumal an der Brust, einen prächtigen Ausdruck b innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala degli Animali) ist ein derbgemütliches Familienstück voll Leben und Naturalismus.

c Von Rindern ist in riesiger Größe der farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten. Außerdem enthält das d Museum von Neapel (1. Saal der Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an *Myrons* berühmte Kuh hat man kürzlich, nicht ohne Widerspruch, in einer lebensgroßen e Marmorfigur des Konservatorenpalastes wiederfinden wollen; sonst sucht man sie, freilich vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen. Ein so gutes Stück, wie die Figur im Cabinet des Médailles in Paris, findet man in Italien nicht. Eine große Kuh von f Marmor im 5. Zimmer des Lateran, zwar flüchtig gearbeitet, aber g recht charakteristisch. Im Kapitolinischen Museum treffliches Fragment eines Stieres.

h Im Museum zu Palermo der berühmte bronzene ruhende Widder aus Syrakus, von wundervoller Arbeit.

i Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (1. Saal der Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der große Hirsch von k Basalt im Lateranischen Museum, 5. Zimmer, ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die Vögel sind für die Freiskulptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indes ergab sich wenigstens für den Adler mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von den sämtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 116 ff.). Als Symbol an römischen Denkmalen wurde wieder aus anderen Gründen der Adler nur dekorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stilisiert, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der unteren Teile (eine Art starkbefiederter Kniee) und mit großartig umgebildetem Kopf. Eines der besten Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von SS. l Apostoli zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese Tierm skulptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli Animali. Hier findet sich der Elefant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kamel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besonderen Humor), mehrere Krokodile, Panther, Leoparden

(mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind usw.; kleine Amphibien und Seetiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln, namentlich Pfauen, u. a. m. Manches hat den Charakter bloßer Spielerei.

Eine ganze Reihe kolossaler Tierköpfe aus der Villa Hadrians im Hofe des Palazzo Valentini, an Piazza di SS. Apostoli in Rom. a

Außerdem wird man in den Sammlungen kleiner Bronzen (z. B. Museum von Neapel, 1. Saal der Bronzen, Museo Archeologico in Florenz, eine große Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten Tiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort u. a. einen trefflichen Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier gibt sich die antike Kleinskulptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, sondern als eine des Größten fähige Kunst zu erkennen. (S. 140 ff.) b

Eine Anzahl von Tieren können ihrer Natur nach bloß in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Dies sind außer den Fischen die sämtlichen fabelhaften Wasserwesen, Seetiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife usw., welche den Zug der Tritonen und Nereiden begleiten; die Tritonen selbst sind, wie oben (S. 129 ff.), bemerkt aus einem menschlichen Oberleib und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, daß die Übergänge aus dem einen Bestandteil in den anderen so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandteile zueinander so wohl abgewogen sind, daß der Beschauer, weit entfernt, etwas Monströses darin zu finden, an das Dasein solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der Delphin, sehr häufig als Brunnentier, auch als Begleiter der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch an sich“, zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe geworden und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine flüchtige Ähnlichkeit.[1]) Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hiervon z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Tiere für mehrere Punkte unseres Kapitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

Wenn wir hier die wichtigeren **Reliefs** in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht dies nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren

1) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (2. Saal) * ist eins der wenigen Absurda der antiken Kunst.

mythologischen Werte, hat das antike Relief das Höchste, was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, so daß alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das Britische Museum besitzt, darf man (abgesehen von den sizilischen Reliefs im Museum von Palermo) in Italien freilich nur in Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, in Villa Albani, zu Florenz in der Akademie usw.), aber auch nicht übersehen; die römischen Friesskulpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werte. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl kopieren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüßen, Marmorvasen usw. Von den im sog. Tempelstil gearbeiteten, welche einen nicht geringen Teil der Gesamtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Stils.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll.[1]) An den griechischen Tempeln nun rief der Außenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Vierteilen oder mehr heraustreten läßt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella, wo überdies der nahe Standpunkt des Beschauers jede Überschneidung stark hervortretender Formen störend macht, fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblicht seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden, die schon die ältere griechische Kunst (namentlich durch das Hinzutreten der Bemalung) nicht kannte, darf man natürlich bei späteren Werken, die ohne spezielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Moments auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Kontraste auseinandergehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mäßig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch maßlose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hintereinander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag, so lange nichts Griechisches daneben steht.

---

1) Das Extrem dieses Mißbrauches siehe bei der „Dekoration des Barockstiles“.

Die Bezeichnung des Örtlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markiert, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Natürlicher ist dann die Landschaft in der Kunst der späthellenistischen und römischen Zeit behandelt (man sehe die Reliefs im Pal. Spada a und die der Trajan- und Markussäule; auch die Darstellung eines b Interieurs auf dem S. 168 k erwähnten Relief im Lateran). Aber ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspektivisch geschoben, gibt das Relief nicht vor dem 15. Jahrh. (*Ghibertis* 2. Bronzetür am Battistero von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Skulpturen der *Lombardi* usw.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerem Suchen zwischen Profil und Vorderansicht jene schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das wohltuendste zu entwickeln wußte. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der Verkürzungen, welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Teile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urteil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die größte Einfachheit. Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, daß das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Gerät usw. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höheren Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zuliebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem Stil oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

Im Vatikan: Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender Apoll; c gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen; namentlich aber das altertümliche Relief, welches die drei Grazien darstellt, die sich an den Händen fassen, nach einem attischen Original aus der Zeit vor 450 v. Chr.; Fragment eines Reiters, den Reitern des Parthenonfrieses nahestehend.

Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei Tempeldienerinnen d mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspenstigen Opferstier führend, antike Kopie aus dem Relief der Balustrade am Niketempel auf der Akropolis von Athen; Replik in den Uffizien, s. unten.

a Galleria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs von griechischen Grabmälern, und seit ganz kurzem eine große griechische Grabstele mit einer Jünglingsfigur. Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert. — Das runde Puteal, Nr. 422, aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals; moderne Kopie des Originals in Spanien.

b Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, dieses von schöner griechischer Arbeit. (In der anstoßenden Loggia c scoperta, welche man sich öffnen lassen kann, einige Fragmente von Wert und ein ganz origineller Bacchuszug mit Centauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.)

d Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jungen Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Centauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blütezeit; statt der Triglyphen Bäume.)

e Galleria de' Candelabri: Zwei schöne, großenteils restaurierte bacchische Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der anderen weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen, u. a. m.

f Im Museum des Laterans (früher im Appartamento Borgia): 1. Zimmer: Eine Nymphe, ein Kind (vielleicht den kleinen Pan) tränkend, diente als Brunnenzierde; aus der Öffnung des Horns quoll das Wasser; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung); — 4. Zimmer: Medea mit den Töchtern des Pelias, griechische Arbeit der Parthenonzeit; ebenfalls griechisch die Tänzerinnen eines dreiseitigen Altars, 9. Zimmer, u. a. m., wie namentlich das S. 168 k erwähnte Stück.

g Im Museo Gapitolino: Zimmer der Vase: Die ilische Tafel, Miniaturrelief[1]) mit Illustrationen von Szenen aus dem trojanischen Kriege mit griechischen Inschriften, worin die dargestellten Personen und Szenen, sowie die dichterischen Quellen angegeben werden; ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (s. unten).

h Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstil, jetzt der großen Vase (S. 58 g) als Basis dienend.

i Großer Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis des riesigen Herakleskindes); die erhaltenen Teile vom besten Reliefstil, an altertümliche Typen in der Darstellung der Götterversammlung sich haltend.

k Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — dasselbe in größerem Maßstab im Hofe l des Palazzo Mattei, rechts oben.)

---

1) Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Kalkschiefer in der Mitte steht.

Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende a Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).

1. unteres Zimmer: Ara mit den Taten des Herakles, je drei b auf einer Seite, römisch, zum Teil nach alten griechischen Motiven.

Im Konservatorenpalast Hauptsaal: Mehrere archaische grie- c chische Grabstelen; Hephäst die Waffen des Achill schmiedend; marmorner Krater mit Paris und Helena; Rhyton des Atheners Pontios (erste Kaiserzeit) mit der Darstellung tanzender Bacchantinnen; — Fragment derselben Darstellung, Platte mit dem Bilde einer Mänade von einer Rundbasis, vorzügliche, vielleicht original griechische Arbeit des 5. Jahrh.

In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte d Kapaneus (?), griechische Arbeit aus dem 5. Jahrh.; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.

Treppe: die schon (S. 91) geschilderte Roma; — Artemis, drei Nio- e biden verfolgend; (Philoktet [?]), wahrscheinlich ein Berggott.

Runder Saal: Die schöne Marmorschale mit dem Gefolge des f Bacchus in Hochrelief, dem Raum gemäß lauter liegende und lehnende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.

Zimmer des Äsop: Die Apotheose des Herakles mit Miniatur- g inschriften, wie das kapitolinische Relief (S. 176 g); — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von größter Schönheit.

Zimmer der Reliefs: Die Kämpfer; ein vom Pferde gesprungener h tötet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses attische Grabrelief aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr., obgleich in Rom selbst ausgegraben, vielleicht das einzige, das unmittelbar an *Phidias* und seine Schule erinnert; trotz der Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Stil und Lebensfülle bei weitem alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; — das sog. Leukothearelief (S. 68 c) u. a. m.

Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; Dädalus und Ikarus; — i Ganymed, den Adler tränkend, gute römische Arbeiten, u. a. m.

Im anstoßenden Zimmer: Hermes, Eurydike und Orpheus, k Replik des gleichen Reliefs im Museum von Neapel (s. S. 178 i).

Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche l Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Ikarus (hier von rotem Marmor); — eine große Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Palästriten.

a Im sog. Kaffeehaus: Theseus, von Ägeus als Sohn erkannt, spätrömisch nach griechischer Erfindung.

b In der Villa Borghese: Hauptsaal: Die beiden Reliefs mit Pan und Satyrn.

c Zimmer der Juno: Kassandra, italisch nach bester griechischer Erfindung. Auch sonst mehreres Treffliche.

d Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musiziert.

e Im Museo delle Terme, unter den Antiken der früheren Villa Ludovisi: eines der feinsten überhaupt existierenden altgriechischen Reliefs, Marmorthron mit Darstellung auf drei Seiten, in der Mitte kniende oder aufsteigende Frau von zwei Helferinnen unterstützt (Geburt der Aphrodite?); rechts eine sitzende, bekleidete weibliche Gestalt, links ein nacktes Mädchen, auf der Doppelflöte blasend); das Urteil des Paris, großes Relief nach griechischen Motiven. — Im Hof einige vorzügliche Platten von der Ara Pacis des Augustus (s. S. 181 e).

f Im Palast Spada zu Rom, 2. unterer Saal: acht größere Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo Capitolino

g (ähnlich auch ein Fragment im Museum von Ravenna) gehören; sämtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hiervon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge des Beiwerks, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

h In der Villa Medici an der Hinterwand gegen den Garten: eine Anzahl guter Relieffragmente nebst geringeren, darunter einige Platten der Ara Pacis.

i Im Eingang zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, sog. Totenmahle.

k Im Museum von Neapel: 7. Saal: Altgriechische Grabstele, den Verstorbenen auf einen Stock gelehnt darstellend. — Orpheus, Eurydice und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; Wiederholungen in Villa Albani und im Louvre. Dargestellt ist das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied der Eurydice; die ungemeine Mäßigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten sind von großem Reiz; es liegt eine so wunderbar empfundene Stimmung in diesen drei Gestalten, wie sie nur die griechische Kunst und diese nur in einer Epoche (gegen Ende des 5. Jahrh.) auszudrücken vermochte. — Eine

l Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos usw.; — verkleinerte römische Nach-

m ahmung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäon)

mit zwei Karyatiden (?) und einer sehr niedlichen, sitzenden Figur[1]); Zeus auf einem Thron mit Sphinxen; — Orest in Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; — sodann eines der herrlichsten bacchischen Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige Dionysos hält Einkehr bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draußen vor der Tür des Hauses Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — Helena wird von Aphrodite unter dem Schutze der Peitho (Göttin der Überredung) bewogen, dem Paris zu folgen, der mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit (Replik im Konservatorenpalast); — Bacchus mit einem Teil seiner Begleiter, griechisches Motiv von unbedeutender Ausführung; — herrliches bacchisches Hochrelief von kleinem Maßstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren; — endlich ein kleines, sehr liebenswürdiges Werk: der Ritt durch die Nacht (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

6. Saal. Die berühmte Vase von Gaëta, mit dem Namen des Künstlers *Salpion* von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergibt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatikan erinnernd; die lehnende halbnackte Bacchantin aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des 7. Saals; außerdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl tüchtig, hat doch etwas Konventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäß als Pflock für die Schiffsseile diente.

Ebenda: Puteal von tüchtiger römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn, und eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Teil schön gedachten flachen Reliefs.

Von höchstem Interesse sowohl um ihres hochaltertümlichen Stiles, als um des Zusammenhanges mit der Architektur willen sind die berühmten Metopen aus Selinunt, 1823—1831 gefunden, im Museum von Palermo; von drei Tempeln, drei archaische Epochen der dorischen Kunst repräsentierend, die dritte der Vollendung nahe. — Der ersten Epoche gehören ein Viergespann en face (sehr zerstört), Herakles mit den Kerkopen, und Perseus mit der Medusa (Reste ehemaliger Bemalung); der zweiten: zwei Gigantenkämpfe (wovon nur die untere Hälfte erhalten); der dritten: Herakles mit einer Amazone im Kampf;

1) Die Inschrift: „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung der Karyaten" ist gefälscht und die Beziehung auf die „Karyatiden" demnach hinfällig.

Hera mit Zeus auf dem Ida; Artemis und Aktäon. Hier sind die Extremitäten, so weit sie nackt sind, aus Marmor angefügt, nach Art der Akrolithe. Einige neu gefundene Platten, Hermes eine Frau geleitend, Europa auf dem Stier, stammen von einem nicht erhaltenen Tempel und kommen in der hohen Altertümlichkeit des Stils der ersten a Gruppe am nächsten. — Im Museum zu Syrakus: Kleines feines griechisches Relief, tanzende Horen (?), und ein griechisches Grab-b relief. — Zu Catania im Museo Biscari: zwei griechische Grabreliefs; eine Basis, im dortigen Theater gefunden, stellt die Errichtung eines Tropäon durch Nike dar.

c In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (mit Benutzung eines sehr guten Vorbildes aus der Parthenonzeit, die Kleomenesinschrift ist modern); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuß aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Stils.

d 1. Saal der früheren Malerbildnisse: Die berühmte mediceische Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restauriert, die Arbeit der unberührten Teile ungefähr wie an der Vase von Gaëta; die Komposition hochbedeutend in wenigen Figuren konzentriert.

e Halle des Hermaphroditen: Das große Relief der drei Elemente und Platten mit Prozessionszügen und Rankenornamenten, von der Ara Pacis f des Augustus (S. 181 e) herrührend. — Reliefdarstellung eines Rundtempels, sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus usw., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; Dionysos in Delphi (?), schöne Arbeit; — kleinere Wiederholung des vatikanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s. oben S. 176 d); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — drei wandelnde bacchische Frauen, demjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend.

g Im Camposanto zu Pisa: Nr. 56, überlebensgroßes, wahrscheinlich athenisches Grabrelief einer Frau und einer Dienerin mit dem Kinde, sehr abgerieben, aber gute und sicher griechische Arbeit; — Nr. 52, verwitterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig konventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung.

Im Museo Civico zu Bologna: Mehrere kleine fragmentierte Stücke guter Arbeit und ein Relief, Zeus mit Hera und Hebe, mit der wahrscheinlich modern zugesetzten Künstlerinschrift des Salpion.

h Im Museo Lapidario zu Verona: eine bedeutende Anzahl von Reliefskulpturen, worunter mehrere Sepulkralreliefs.

i Im Museo zu Turin: kleines Reliefbruchstück anscheinend griechischer Arbeit, ein Jüngling, der die vier Rosse (einer Quadriga) zurückdrängt.

Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' Rilievi: mehrere kleine a Sepulkralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Teil griechisch; in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — b treffliches Relief einer Seeschlacht zwischen Griechen und Persern; Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Szenen von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden. — Camera a letto: drei Horen mit verschlungenen c Händen eine Herme umschreitend, als Fußgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit trefflichen bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifußbasen mit dem bekannten römischen d Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.)

Nach diesen Schätzen zum Teil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die **Skulpturen der Kaiserbauten in Rom.**

Von der im Jahre 9 v. Chr. von Augustus geweihten Ara Pacis: vier Stücke einer Prozession, in den Uffizien zu Florenz (äußere e Vorhalle); abgesehen von der Überfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von außerordentlicher Schönheit und als historisch treue und charakteristische Schilderung des Hofes, der Beamten, des Volkes von höchstem Wert; es sind Teile eines großen Frieses, dessen Reste weit versprengt sind; ein weiteres Stück in Rom, Vatikan, Hof des Belvedere; drei andere eingemauert f in die Fassade der Villa Medici in Rom; mehrere im Hof des Museo g delle Terme, je ein Fragment im Louvre und in Wien. Die h jüngste Forschung hat zur Ermittelung des architektonischen Aufbaues dieses Hauptwerkes der augusteischen Kunst geführt. Ausgrabungen an seinem ursprünglichen Standort, unterhalb des Palazzo Fiano in Rom, sind im Gange. Aus derselben Epoche stammen die beiden schönen Bruchstücke eines Reliefs in S. Vitale in Ravenna, i das größere vermutlich Augustus selbst und Glieder seiner Familie darstellend. — Schon überfüllt, doch noch von schöner nobler Arbeit: die Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit k dem Triumphzug wegen Judäas; in den Bogenfüllungen die schönsten schwebenden Victorien.[1]) Am Forum des Nerva (oder Domitian) l Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. (Minerva als Beschützerin verschiedener häuslicher Tätigkeiten.) — Aus Trajans und Hadrians Zeit: die noch recht tüch- m tigen älteren Bildwerke am Constantinsbogen, zumal die Kampfszenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht;

---

1) Noch früher, höchstwahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der * Zerstörung leuchten noch Züge großer Schönheit hervor.

a dasselbe gilt auch von den Bildwerken des Bogens von Benevent. — b Die ungeheure Spirale der Trajanssäule, durchweg tüchtig gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesamtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie großgewachsene Relief durch tödlich trockene historische Erzählung gleichartiger Fakten auf immer zu ermüden. — In dieselbe Zeit gehören die interessanten Reliefs zweier c auf dem Forum gefundener paralleler Marmorschranken: auf den Außenseiten zwei Regierungsakte des Trajan, welche auf dem Forum spielen (man beachte die Gebäude im Hintergrund), auf den Innenseiten je ein Schwein, Schaf, Ochs (suovetaurilia). — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife und Gefäße) und ein gutes Relieffragment im d Museum des Laterans, 1. und 2. Zimmer. — Aus der Zeit Marc-Aurels: die schon beträchtlich geringeren, auch schlechter e erhaltenen Reliefs der sog. Antoninssäule (richtig Marc-Aurels) und die fleißigen, aber etwas leblosen Skulpturen, jetzt an der Treppe und f in der oberen Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eingemauert, wahrscheinlich von einem Triumphbogen; weit das Beste darunter ist die Apotheose einer Kaiserin, entweder der älteren oder der jüngeren Faustina. An der Basis des Denkmals des Antoninus g Pius, jetzt im Giardino della Pigna des Vatikans, ist die Apotheose des Kaisers (rituell nach älteren Vorbildern), ebenfalls auffallend besser h als die Reiterscharen zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Severus: alles von abschreckender Überfüllung und Ungeschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige i Bogen der Goldschmiede bloße Steinmetzenarbeit. — Am Constantinsbogen tritt in allem, was nicht vom Denkmal Trajans geraubt ist (vgl. S. 31 d), der offene Bankerott des Reliefs und der Skulptur überhaupt zu Tage; puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und k eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in den Porphyrsärgen der Helena und Constantia. (Vatikan, Sala a Croce greca.)

Überblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief zugemutet werden darf. Man rechne einmal unter all den Tatsachen, die in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine bloße Zeremonie, kein bloßes Oberkommando; man zähle die Szenen, welche sich einigermaßen durch Abwechselung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen ließen: — und es werden ihrer nur wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier

der Dichter seine einzelnen Momente isoliert und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Taten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äußerlich Gegebenen mußten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zutaten und Beziehungen gänzlich verlieren.[1])

Eine besondere Gattung von erhabenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen **Sarkophagen,** dürften wir fast ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwert einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar zumeist seit dem 2. Jahrh. n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung außer Gebrauch zu kommen anfing. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmäßig und an der großen Mehrzahl kümmerlich. Allein, abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwert. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen, Tempelfriesen und Gemälden zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Komposition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung[2]), welche dem ausgedehnten Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muß man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken: immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an der vorausgesetzten Verschiedenheit von Zeit und Ort — nicht bloß auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vorderen Fläche — keinen Anstoß zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarkophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

---

1) Die Abgüsse von einzelnen Teilen der Spiralsäulen und anderen der genannten Monumente in der Accademia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

2) Die eben bezeichneten Skulpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

a Im Vatikan, Belvedere, im Gemach des Laokoon: der Triumph des Bacchus als Siegers über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 119). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll:
b einer der besten Nereidensarkophage. — Im Hof und in allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarkophage aller Art, welche die ge-
c läufigen Mythen vollständig umfassen mögen. — In der Galleria delle Statue: Kampf der schlangenfüßigen Giganten gegen die Götter, mit deutlichen Entlehnungen aus den pergamenischen Reliefs.

d In der Galleria de' Candelabri: Niobidensarkophag, welcher ahnen läßt, wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten: man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppierten Leichen der Getöteten. — Bacchus, der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; beide von bester Erfindung.

e Im Museo Capitolino, unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerschundenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnismäßig früh.

f Untere Zimmer: eine der schon (S. 135) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der kolossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill, vielleicht die schönste Sarkophagkomposition in Rom. Vorderseite: Achill wird unter den Töchtern des Lykomedes erkannt. 1. Nebenseite: Achill nimmt Abschied von Lykomedes und Deidamia. 2. Nebenseite: Achill gibt seinen Groll auf und zieht wieder gegen die Trojaner. Rückseite: Priamos bittet den Achill fußfällig um Hektors Leiche. Angeblich war es das Grab des Alexander Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indes der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.

g Zimmer der Tauben: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionsage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele (Prometheus, Pallas, Nemesis usw.). — Außerdem ein guter Bacchuszug.

h Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, zum Teil von den allerbesten Motiven.

i Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug, — reicher und später Endymionsarkophag.

k Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musensarkophag, nachweisbar zum Teil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von anderen Sarkophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.

l Museum des Laterans, 11. Zimmer: Geschichte des Adonis,

am Deckel die des Ödipus; Hippolyt und Phädra; Bacchuszug; 12. Zimmer: Geschichte des Orest: Niobidensarkophag.

a In der Villa Albani eine große Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blütezeit; — Tod der Alceste; — ein Meleagersarkophag, vielleicht der beste.

b In der Villa Borghese: Vorhalle: eine der oben erwähnten Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

c Junozimmer: ein sehr später Musensarkophag, welcher jedoch die Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

d Herakleszimmer: großer, in zwei Teile getrennter Sarkophag aus spätrömischer Zeit mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besonderen, durch Säulchen geschiedenen Abteilungen.

e Palazzo Corsini zu Rom, 1. Saal: einer der schönsten Nereidensarkophage, im einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des *Skopas*, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen, führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernsten, fast wilden Ausdruckes der männlichen Gestalten (S. 129) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den wohl über hundert Sarkophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (z. B. in der Gall. Lapidaria des Vatikans) wird man immer einzelne Motive von außerordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten, finden. f

g Palazzo Farnese, großer Saal: ein schöner Amazonenkampf; — ein besonders reicher bacchischer Sarkophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im unteren Gang des Museo Capitolino ziemlich genau entspricht.

h Palazzo Mattei: in den Höfen und der offenen Loggia: unter einer großen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. — Ebenso im Hofe von Palazzo Giustiniani. i

k Museum von Neapel: 7. Saal: guter Bacchuszug, zum Teil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarkophage. — 6. Saal: ein trefflicher, aber sehr zerstörter Amazonensarkophag, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühesten Werke dieser Art.

l In S. Trinità la Cava: Meleager- und Bacchanalsarkophage.

m Im Dom von Amalfi: ein Sarkophag mit dem Raub der Proserpina, als griechische Arbeit geltend; ein ähnlicher mit der Hochzeit von Theseus und Ariadne.

a In der **Krypta des Domes** S. Rosalia in **Palermo**: ein Meleager-
b sarkophag; — ein Amazonensarkophag in der **Kathedrale zu**
Mazzara; — einer der besten griechischen Sarkophage mit der Ge-
schichte des Hippolyt und der Phädra auf allen vier Seiten dient im
c **Dom zu Girgenti** als Taufbecken.

d Im **Dom von Salerno** (rechtes Seitenschiff): eine bacchische Darstellung; — (Apsis des rechten Seitenschiffes): Raub der Proserpina.

e In **S. Chiara zu Neapel** (links): ein Sarkophag mit der Geschichte der Alceste oder des Protesilaos und der Laodamia; aus guter römischer Zeit.

f In **S. Lorenzo fuori le mura** bei Rom (rechts vom Portal): Sarkophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch die Größe und Vollständigkeit.

g Im **Dom von Cortona** (links): ein schöner und früher Sarkophag mit Centaurenkämpfen.

In den **Uffizien** zu Florenz, 1. Gang: das Leben eines Römers, Horoskop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant: — Phaëthons Fall; — die **Entführung der Leukippiden**, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf einer Fläche (ein ähnlicher, roherer folgt weiter in dem-
h selben Gang, ein anderer steht im **Garten Boboli**); — eine große
i Anzahl geringerer Sarkophage nach bekannten Motiven.

Camposanto zu Pisa: eine sehr große Anzahl Sarkophage aller Stile, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeißelt zu lesen sind. Von erstem Werte ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarkophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarkophag mit dem guten Hirten, aus dem 3., wenn nicht 2. Jahrh.; — VIII. gutes **bacchisches Fragment** (mit Centauren); — XX. schöner, starkverwitterter **Bacchuszug**; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toskana, Mutter der berümten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarkophag mit der Grabinschrift T. Camuren Myronis; — XXXI. Sarkophag mit großem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Giardino della Pigna des Vatikans; u. a. m.

k **Dogenpalast zu Venedig**, Sala dei Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten **Niobidensarkophage**. (S. 149 Anm.)

Die Sammlungen von **Gemmen** und **Münzen**, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Wertes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Teilnahme des Reisenden in

einem allzu ungleichen Verhältnis zu diesem Werte steht. Doch muß wenigstens im allgemeinen auf die beste der ausgestellten Gemmensammlungen hingewiesen werden: die neapolitanische (Museum, Zimmer der Oggetti preziosi, bestenteils aus der Farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Cameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, mit der höchsten Eleganz für den bestimmten Stoff und Raum durchgeführt. Hier und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Maßstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so groß als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt, und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft.[1]

a

In den gewöhnlichen (konkaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmutiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art, finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihilfe eines Kenners zu raten.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dies ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkanntermaßen zum Trefflichsten, was es in dieser Art gibt.

---

1) In Rom ist die vatikanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Cameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist einzelnes (z. B. ein Apollokopf, ein Reliefkopf des Serapis) von großem Werte, das meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die große und berühmte mediceische Gemmensammlung in dem Museo Archeologico. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos. * **

III. MALEREI.

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der antiken Malerei übrig geblieben, doch immer genug, um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und anderen großen Meistern führen leicht auf den Gedanken, daß die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Dieser Gedanke bedarf jedoch der Beschränkung. Als höchstes Ziel galt ihnen, daß der Gegenstand oder das Ereignis möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde, und dies ist vornehmlich der Fall in einem verhältnismäßig untergeordneten Zweige der Malerei, in welchem ausgeführtere Bilder erhalten sind, der Wandmalerei. Weder in der Komposition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe sehen wir das System erstrebt, welches der neueren Malerei zur Grundlage dient, allein, was sie leisteten, ist dennoch ein Höchstes in seiner Art.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewissermaßen die zahlreichen **bemalten Gefäße**, welche hauptsächlich in den Gräbern Attikas, Siziliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die größte Sammlung derselben in Italien ist diejenige im Museum von Neapel. In ihr sind die jüngeren, dem 4. Jahrh. v. Chr. angehörigen Gattungen Unteritaliens am besten vertreten. Hervorragende und zahlreiche Stücke der älteren, namentlich der attischen Malerei enthält die vatikanische Vasensammlung, welche mit dem Museo Etrusco verbunden ist, und die florentinische im Museo Archeologico Egiziano-Etrusco (in dieser das Hauptstück altattischer Keramik, die sog. Françoisvase). Eine ansehnliche Zahl vorzüglicher Stücke im Museo Civico zu Bologna, in den Museen von Tarent und Palermo, auch im Museo Papa Giulio in Rom.

a b c d

Dieser ganze unübersehbare Vorrat gehört unzweifelhaft zum weitaus größten Teile griechischen Tonmalern an, und zwar wurde in der älteren Zeit diese Tonware aus den Fabriken Ioniens und des eigentlichen Griechenlands, aus Korinth, Chalkis und namentlich aus Athen, aber auch aus den reingriechischen Pflanzstätten nach Italien expor-

tiert; etwa gegen Ende des 4. Jahrh. v. Chr. begann die Produktion von Gefäßen weit geringeren Geschmackes in Apulien und Lukanien. Die unter Laien festgewurzelte Bezeichnung „etruskische Vasen“ bringt gewöhnlich die irrige Vorstellung hervor, daß diese Gefäße von Etruskern fabriziert seien, und hindert die Erkenntnis einer der merkwürdigsten Tatsachen der antiken Kultur. Der Irrtum rührte daher, daß in Etrurien zuerst eine größere Menge dieser Vasen zum Vorschein kam; aber die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschließlich griechisch, wie auch die Aufschriften griechisch sind; wirklich etruskische Nachahmungen kommen vor, sind aber sehr selten. Der Zeit nach fallen diese Gefäße meist in das 6.—4. Jahrh. v. Chr.; zur Zeit der Römerherrschaft über Italien wurde nicht mehr in diesem Stil gearbeitet, und Pompeji liefert z. B. so gut wie keine Vasen der Art mehr.

Zum täglichen Gebrauch für Küche, Tisch und Waschung haben wohl nur die wenigsten der wieder aufgefundenen gedient. Ihre Bedeutung war meist eine festliche, man erhielt sie als Kampfpreis, als Hochzeitsgeschenk usw.; hatte man sie das Leben hindurch als Schmuck in der Wohnung vor sich gehabt, so erhielt sie der Tote zur Begleitung mit in das Grab; doch haben wir uns die zum Gebrauch dienenden Gefäße durchaus gleichartig zu denken. Rings um die Leiche herum pflegen sie in den Gruftkammern gefunden zu werden, leider fast durchgängig in einer Menge von Scherben, die sich nicht immer glücklich zusammensetzen lassen. (Vgl. die Aufstellung im Museo Civico zu Bologna.)

Es sind Gefäße jeder Gattung und Gestalt, von der riesigen Amphora bis zum kleinsten Näpfchen. Der Grieche konnte nicht anders als auch an den zu gemeinem Gebrauche dienenden Gegenständen das Schöne und Bedeutende überall hervortreten lassen.

Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäß gab. Die strenge plastische Durchführung, welche wir an den marmornen Prachtvasen fanden, wäre hier nicht an der Stelle gewesen; was aber von einfach schöner Form mit dem Drehrad vereinbar ist, das wurde angewandt. Freilich sind die von freier Hand gearbeiteten Henkel oft ganz besonders schön und lebendig.

Die aufgemalten Ornamente tragen ebenfalls nicht wenig zur Belebung des Gefäßes bei, indem sie gerade für ihre Stelle und Funktion bezeichnend gebildet sind.

Den unteren Auslauf der Henkel schmückten oft ganze Büschel von Palmetten (d. h. immer ein oval gespitztes Blatt von geschwungenen kleinen Seitenblättern begleitet), in welchen gleichsam die überschüssige Elastizität sich ausströmt. Am oberen Rande der Vase, als Sinnbild des darin Enthaltenen, zieht sich oft wellenförmiges Blumen-

werk hin; den Hals umgeben strengere Palmetten oder auch bloß senkrechte Rinnen, die sich dann mit der Ausbauchung des Gefäßes in reicheren Schmuck verwandeln. Die Ränder zwischen, unter und über den figürlichen Darstellungen bestehen teils wieder aus gerankten Palmetten, teils aus Mäandern, teils auch aus Reihen von Eiern u. dgl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuß ist, wie billig, schmucklos.

Dies sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, daß es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt.

Man sollte denken, die Tonmaler hätten es sich wenigstens bei diesen Zieraten bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, daß die leichteste, sicherste Hand alles, mit Ausnahme einzelner rein linearer Dinge, frei hingezaubert hat, weshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien und kleinen Nachlässigkeiten fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler konnte sie zum Teil als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, zum Teil erfand und komponierte er sie für die besondere Darstellung. Große Künstler gaben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen gibt. Und doch selbst bei diesen so äußerst beschränkten Mitteln, diesen zwei oder drei Farben so viel Bewundernswertes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit schwarzen Figuren auf gelbem oder rotem Grunde aus, meist korinthischer, chalkidischer und attischer Fabrik. Ihr Stil ist bei großer Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem älteren griechischen Skulpturstil (S. 68 u. f.). Neben dem dominierenden Schwarz ist Weiß und Violett verwandt; Frauen sind durchgehends von weißer Hautfarbe, Männer von schwarzer.

Die Vasen der reiferen und der sinkenden Kunst sind die, welche (ausgesparte) rötliche Figuren auf (aufgemaltem) schwarzem Grunde zeigen, die älteren aus attischen, die späteren aus unteritalischen Fabriken. An späteren Exemplaren dieser Gattung und besonders den großen unteritalischen Prachtvasen haben sich auf dem ausgesparten rötlichen Grund auch noch zahlreiche Spuren aufgesetzter Farben erhalten. Wirkliche Polychromie, bunte Malerei auf weißem Grunde, ist auf bestimmte Gattungen attischer Gefäße beschränkt. Man lernt sie in allen anderen größeren Museen besser als in den italienischen kennen, aber ein vereinzeltes Prachtexemplar dieser Technik ist auch hier vertreten in dem Krater mit der Darstellung von Dionysos' Kindheit im Vatikan (Museo Gregoriano). Mit den rot-

figurigen Gefäßen des mittleren Zeitalters, welche auch an Zahl überwiegen, haben wir es hauptsächlich zu tun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuß, auch innen in der Mitte enthalten, sind zum Teil der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen über die künstlerische Behandlung vergönnt.

Im ganzen folgt dieser Stil dem griechischen Reliefstil. Es ist eine ähnliche perspektivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Prinzip der Schneidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Figuren sind meist auseinandergehalten, ihre Haltung und Gebärde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriß hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgend welche Absicht auf besonderen Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes mußte bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäß die Ringschule usw. Auch alles Geräte, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl., ist bloß stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche frei zu halten.

Den höchsten künstlerischen Genuß gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Kompositionen als vielmehr eine Anzahl der aus einzelnen oder doch wenigen Figuren bestehenden Darstellungen. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutenderen Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges wenige aufmerksam machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum von Neapel darbietet. a

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuß auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen, mit nacktem Oberleib, den einen Fuß hinter dem andern, oft von großer Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen usw. bringen, bisweilen eine sehr schöne nackte in kauernder Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuß auf einen Stein gestützt, mit der Rechten

gestikulierend. — Eine verhüllt sitzende trauernde Frau. — Schmausende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Leben; ein ruhigstehendes und ein dahersprengendes Viergespann, in Hunderten von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchslosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

Neben diesem Reichtum an dekorativer Vasenmalerei kann man nur mit Schmerzen desjenigen gedenken, was uns in der **Malerei des großen Stils** verloren ist. Von Polygnot und der alten attischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Ioniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem großen Apelles, ja von allen den hundert griechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der bloße Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Stile dieser Künstler herzustellen, und mißlich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und anderen Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herausraten zu wollen.

Im allgemeinen aber ist so viel sicher, daß das beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist, als insgemein in der Ausführung. *Jene großen alten Maler leben teilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Anklängen fort*; es rettete einiges von ihnen jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

In Rom sind hervorragende Überreste aus älteren und neueren Funden. Die sog. *Aldobrandinische Hochzeit* — in einem nach
a dem Garten hinausgebauten Gemach der *vatikanischen Bibliothek* — behält auch nach der Entdeckung Pompejis ihren hohen, ja einzigen Wert. In demselben Raume findet man die gegenständlich merkwürdigen fünf Bilder mythischer Frauen und in den *Odysseebildern* vom Esquilin die besten erhaltenen antiken Landschaften, denen sich in den künstlerisch gleichwertigen Gartendekorationen der Villa der Livia vor *Prima Porta* Wirklichkeitsbilder von höchstem Interesse anschließen. Den vollen Eindruck des Zusammenwirkens der Bilder mit der architektonischen Wanddekoration geben die Malerein des sog.
b Hauses der Livia auf dem *Palatin*, sowie diejenigen eines bei der Tiberregulierung an der Farnesina aufgedeckten Hauses, jetzt im *Museo*
c *delle Terme*. Die Bilder einfach auf verschiedenem, kräftig farbigem Grunde, von feiner, kontrastreicher Behandlung, in kecker Pinselführung, sehr bestimmt auf malerische Wirkung hin ausgeführt und dabei von großer Vornehmheit. Alle diese gehören der Zeit des Augustus an. Die prunkvollere und unruhigere Malerei der neronischen Epoche, aus

der die meisten pompejanischen Fresken stammen, ist zu Rom in den Titusthermen in hervorragenden, aber leider sehr verdorbenen Dekorationen vertreten. Was sonst in einzelnen Sammlungen, in den Columbarien der Via latina und der Villa Pamfili und a. a. O. vorhanden ist, erscheint zumeist von geringem Belang. Hübsch sind die kleinen Erotenbilder in Pal. Rospigliosi. a b c

---

Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv und das Museum von Neapel. Die Gemälde in der rechten Hälfte des Erdgeschosses sind in Abteilungen mit römischen Ziffern angeordnet; die figürlichen Gemälde, Landschaften usw. (Abt. I—LXXI) in einem Gange und fünf Zimmern an der Südseite, die ornamentalen in einem Gange an der Nordseite, neuere Funde in einem Raume neben der Terrakottensammlung.[1]) d

Aus einer früheren Periode der griechischen Malerei finden sich hier im hintersten Zimmer rechts einige Wandmalereien, welche in unteritalischen Grabkammern, besonders von Pästum (1. Zimmer LXVIII und LIX), gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen usw. darstellend. Statt eines durchgeführten Kolorits, einer plastischen Modellierung, herrscht noch die einfache, illuminierte Umrißzeichnung, diese aber ist lebendig und zum Teil edel, dem Geist des älteren Griechentums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu wenden weiß, daß er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Gruftgemälde früheren und späteren Stiles, im Museo Etrusco des Vatikans.) e f

Die pompejanischen Malereien und Mosaiken dagegen zeigen allerdings die antike Kunst gewissermaßen auf einem Höhepunkte, nur mit folgenden sehr wesentlichen Einschränkungen, die man wohl beachten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provinzialstadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloß um Wanddekorationen, welche in der Ausführung notwendig einem anderen Prinzip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiß in allem, was Verkürzung, Beleuchtung, Reflex usw. angeht, feiner durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blütezeit. Dazu kommt, daß die große Menge der pompejanischen Malereien in der kurzen Zeit von 16 Jahren, zwischen der Zerstörung Pompejis durch ein Erdbeben im Jahre 63 v. Chr. und der Verschüttung von 79, eilig und fabrikmäßig nur durch wenige Handwerkertrupps hergestellt ist. Erwägt man dies,

1) Des leichteren Auffindens wegen sind hier die Zimmer in der Reihe von hinten nach vorn gezählt.

so wird sich die relative Wertschätzung dieser Bilder ungemein steigern müssen. In den Mosaiken ist, je nachdem sie für den Fußboden oder zu Wandbildern bestimmt, nur aus Steinen oder mit Zuhilfenahme von Glaspasten angefertigt sind, eine ganze Stufenreihe von der einfachsten bis zur durchgebildetsten Farbenbehandlung — die Theaterszenen des *Dioskurides*, vgl. S. 195d — zu verfolgen.

Man wird sich vor der Vorstellung hüten müssen, daß diese Bilder unmittelbar griechischen Originalen nachgebildet seien, welche der Künstler auswendig gelernt und mehr oder weniger frei reproduziert hätte; wo sollten die handwerkmäßigen Maler auch zu einer so massenhaften Anschauung griechischer Gemälde die Gelegenheit gehabt haben. Sie hatten ohne Zweifel Musterbücher, deren Inhalt sie nach antiker Art nicht sklavisch kopierten, sondern frei variierten; die Vorlagen gingen zum Teil allerdings auf berühmte Vorbilder zurück. Die Malereien von erweislich rein römischer Komposition (z. B. die Szenen a des pompejanischen Stadtlebens, im 4. Zimmer an der rechten Wand, b XXXVIII, und die beiden Isisfeste, 3. Zimmer Pfeiler XXI) stehen, auch wenn die geringe Ausführung bloß zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter dem übrigen.

Nehmen wir die größeren Bilder mythologischen Inhalts (besonders in den fünf Zimmern am Eingang) als maßgebend an, so ergibt sich für die Behandlung etwa folgendes. Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit großer Energie in wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur allgemeines, was indes auf die Rechnung des Ausführenden, und besonders auch auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist jetzt kein Geheimnis mehr: die Hauptmasse der pompejanischen Bilder ist al fresco auf die Wand gemalt worden. Der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich regelmäßig nicht nach der äußeren Wirklichkeit, sondern nach dem höheren Bedürfnis der Komposition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine bloße Andeutung (Iphigeniens c Opferung im 4. Zimmer am Pfeiler XL), die perspektivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, daß die entfernten Figuren wie auf einem d erhöhten Plan erscheinen (Erkennung Achills, ebenda Wand XXXIX). Das Licht fällt konsequent von einer Seite herein. Die künstliche Gruppenbildung der neueren Malerei mit ihren Übergängen in den Formen und ihren Kontrasten in den Lichtmassen fehlt; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und deshalb auseinanderzuhalten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinander geschichtet (der Dichter, welcher den Schauspielern sein Drama erklärt, e im Durchgang zum 4. Zimmer XXXV). Im ganzen wird man in diesen

und den übrigen größeren Kompositionen immer große Ungleichheiten finden. Es gibt einige, in welchen das Treffliche vorwiegt, so im 1. Zimmer: Zeus auf dem Ida LXXI; im 2. Zimmer: Mars und Venus XLIX, Bacchus und Ariadne LII; im Durchgang zum 4. Zimmer: Medea XXVI; im 4. Zimmer: Theseus als Retter der athenischen Kinder XXXVII; Perseus und Andromeda XXIX; Chiron und Achill XXXIX; Herakles mit dem Centauren XXX; Achill und Briseis XXXIX; Orest und Pylades in Tauris XL; Herakles bei Omphale XXVIII; Herakles findet den Telephos XXX; Bruchstück: Achill gegen Agamemnon das Schwert zückend XXXIX; Odysseus vor Penelope XXXIX; im rechten Durchgang nach dem 5. Zimmer: die Strafe der Dirce XXXVI, zwei Göttinnen mit Eroten und der Musikunterricht des jungen Satyrs (?). Allein neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Größten geschaffen sein können, finden sich auffallend schwache Füllgedanken. Man sieht deutlich, daß man zusammengedrängte oder auch zerpflückte Exzerpte aus vorzüglichen Kompositionen vor sich hat. — In Pompeji sind von großen Bildern noch an Ort und Stelle: Diana und Aktäon (in der Casa di Sallustio), Orpheus (Casa di Orfeo), [a] Venus und Adonis (Casa di Adonide) u. a. m. [b]

Aus der ganzen Masse hebt sich glänzend heraus die sog. Alexanderschlacht, das schönste Mosaik des Altertums. (Gefunden in der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt am Boden der Halle der Flora, 5. Saal, im Museum von Neapel.) Es stellt eine Schlacht Alexanders [c] gegen die Perser vor, am wahrscheinlichsten den Sieg bei Issos. Die Komposition gipfelt in dem ungestüm heransprengenden Griechenkönig, dem persischen Königswagen, dessen Rosse zur Flucht angetrieben werden, und dem gestürzten, vom Feind durchbohrten Reiter im königlichen Prachtkostüm. — Der größte Wert dieses in seiner Art einzigen Werkes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Moments mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Gebärden ist auf der rechten Seite ein Bild der Ratlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äußerlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der größten Gewißheit aus. Wohl zweifellos ist in diesem Mosaik ein berühmtes Gemälde der hellenistischen Kunst mit Treue nachgebildet.

Sonst möchten im allgemeinen die meist kleinen Genreszenen den Vorzug vor den heroischen und größeren haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken mit dem Künstlernamen *Dioskurides*, die beliebten Theaterszenen dar- [d] stellend (5. Zimmer). Man wird denselben indes einige flüchtige

Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrunde) gleichkommen (1. Zimmer LX); auf dieser Bahn war Raffael, als er die zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Einige rotbraune Zeichnungen auf Marmorplatten aus Hercu-
a laneum (1. Zimmer LXXII), deren Ausführung in Farben die Hitze bis auf wenige Spuren zerstört hat, zeigen die Vorbereitung des antiken Künstlers. Ähnlich ein anderes, neuerdings in Pompeji entdecktes Bruchstück (dieselbe Wand) mit dem Tod der Niobiden. Darunter
b verrät hauptsächlich das Bild der knöchelspielenden Mädchen, von
c *Alexandros* aus Athen, ein herrliches Original. Ein kleines unscheinbares Bildchen, die so schön gedachte Szene: „Wer kauft Liebesgötter?" (2. Zimmer XLV). — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare
d (Durchgang zum 5. Zimmer XXXIII) weisen ebenfalls auf einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleineren mythologischen Bildern, welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und zum Teil noch an Ort und Stelle bilden), möchten bisweilen als harmonisches Ganze einen besonderen und abgeschlossenen
e Wert haben. So das beste der Narcißbilder (1. Zimmer LX), auch das kleine mit Bacchus und Ariadne (2. Zimmer LI); mehrere bacchische Szenen (2. Zimmer und Durchgang nach dem 3.); Venus als Fischerin (mehrmals) usw. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die
f Nymphen" (3. Zimmer XVII) zeigt ein sehr glückliches Motiv. Einen Faun, der eine Nymphe bewältigt und auf den Rücken gelegt hat und sie küßt, nebst einigen anderen vorzüglichen Szenen, die nicht anstößiger sind als manches, was in den unteren Sälen ausgestellt ist, findet man in der Raccolta pornografica.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen dekorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche teils auf einfarbigem Grunde stehen, teils zur Belebung der gemalten Architektur (S. 50 u. f.), der Kapellchen, Pavillons, Balustraden usw. dienen. Die besten davon können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüte erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter anderen auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproduzierten sie am unbefangensten. Unsere jetzige Dekoration macht einen so häufigen Gebrauch davon, daß der Beschauer eine Menge alter Bekannten antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchslose Aussehen und den kleinen Maßstab der Originale.

Das Wichtigste hiervon findet sich an nachstehenden Stellen:

(1. Zimmer LXX) Zeus und Nike auf rotem Grund; — (ebenda LXIV) a Demeter mit Fackel und Korb; — auf rotem Grund die beiden Dioskuren, Bacchus und Demeter, beide auf einem Throne sitzend mit ihren Attributen. — (2. Zimmer XLV und im Durchgang zum 2. Zimmer b LVII) schöne schwebende Genien oder Amorine; — ebenda (LIV, LV) die Niobiden, in Goldfarbe, auf die Füße und oberen Querbalken von zwei weißen Dreifüßen verteilt, unabhängig von den bekannten Florentiner Statuen; — (ebenda LIII) die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreißender Schönheit der Gebärde und dem leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; — schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsus und Schale, auf schwarzem Grunde; ein kleines Fragment, die Halbfigur einer Flötenbläserin und ihrer Gefährtin (L). — Durchgang zum 3. Zimmer (XLII) Bacchanten, c Silene usw. in runder Einfassung; die herrlichen schwebenden Centauren auf schwarzem Grunde, worunter die Centaurin, die mit dem jungen Satyr Cymbeln spielt, und der gebundene Centaur, dem die wilde Bacchantin den Fuß in den Rücken stemmt, letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Altertum; — (ebenda XLI u. XLIV) die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Kontrast mag die im 2. Zimmer XLV befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfindung dienen, welche in allen möglichen prosaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind, ähnliche in der Casa dei Vettii in d Pompeji); — (im 3. Zimmer XV) ein Medusenhaupt auf gelbem Grund; e — Victoria und ein Genius mit darüber schwebenden Gottheiten, vielleicht von guter römischer Erfindung; — schwebende Flora auf grünem Grund; — (ebenda XVI Tritone, Nereiden, Meerwunder usw.; Nereiden auf Seepferden und Seepanthern, dieselben fütternd; — eine schöne Priesterin mit Opfergerät (3. Zimmer XX; kommt öfter vor); — (im 4. Zimmer XXXVIII) die den Schreibgriffel an die Lippen drückende Halbfigur f (Dichterin) im Rund (mehrmals vorhanden); — das sitzende Mädchen mit aufgestütztem Kinn, auf schwarzem Grunde. — Außerdem die nachfolgenden wichtigeren Stücke, deren Aufstellung nicht angegeben werden kann: eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Kassetten aus einem Gewölbe; — eine andere Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämtlich wundervoll in runder Einfassung komponiert. — Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — eine schwebende Gewandfigur mit Opferschale; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füßen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden). — Die hier gegebene Auswahl soll nur auf einiges vom besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches andere lieb gewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: ließ sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deut-

licher ausdrücken, anmutiger stellen? — und in der Regel wird man das Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung. — Als Portraits sind zu beachten: Mann und Frau, er mit Rolle, sie mit Tafel und Griffel (4. Zimmer XXXVIII).

a Einer besonderen Aufmerksamkeit sind die landschaftlichen und architektonischen Ansichten wert, deren eine große Anzahl vorhanden ist, sowohl hier (hauptsächlich in den beiden langen Gängen und dem 1. Zimmer LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII vereinigt, auch 2. Zimmer XLV und Durchgang zum 3. Zimmer XLIV), als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in der Wanddekoration einnahmen (S. 51). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speziell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, so daß wir nicht bloß das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser, mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspektive vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck
b baulichen Reichtums zum wesentlichen Gehalt. Auch in Rom interessante architektonische Ansichten im sog. Haus der Livia auf dem Palatin.

Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen viele Gegenstände mit hoch genommener Perspektive unter einem hohen Horizont und geben von dem Liniensystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Kapellchen, Lusthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken usw. auf ländlich unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontänen gehören sogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den besseren Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigentümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigeren Mittel, sich auszusprechen, entbehrt. Um ein kleines einsames Heiligtum der Nymphen oder der Venus sieht man Hirten und Herden oder ein ländliches Opfer, von Ölbäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythus beleben bisweilen die Felslandschaft, z. B. 1. Zimmer LXV Perseus und Andromeda, Phrixus. Dieser letzteren Art sind u. a. die oben (S. 192a)
c erwähnten Szenen aus der Odyssee in einem Nebenraum der vatikanischen Bibliothek. Der Eindruck ist demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, daß von ihnen auch der Maler sich anregen ließ.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen dekorativen Zwecken spricht sich u. a. oft in der Unterordnung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl zu keckem Kontrast grünweißlich auf roter Wand gemalt. Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist noch nicht die Rede; nur der Ölbaum behauptet seiner auffallenden Bildung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Guirlanden und Buschwerk als Bestandteil von Dekorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das Notwendigste von der besonderen Gestalt des Laubes angedeutet.

In den zahlreichen Stilleben (zumal Küchenvorräten und toten Tieren, Zimmer hinter dem 1. Korridor), erkennt man recht gut eine Kunst, die der Illusion in hohem Grade fähig war, dieser aber in der Wandmalerei wenigstens nicht über eine bestimmte Linie hinaus nachging. Der Besteller verlangte die Sachen, noch nicht ihren möglichst schönen, durch Gruppierung, Hintergrund, Licht, Luft und alle möglichen Kunstmittel veredelten Schein, wie die Holländer zur Zeit des Jan de Heem. — Das zierlichste antike Mosaik Roms, die Schale mit den Tauben (Museo Capitolino, Zimmer der Tauben), ist vielleicht für den Grad der Illusion, welchen man im äußersten Falle mit den kostbarsten Mitteln erstrebte, eines der belehrendsten Beispiele.

a

b

Ende des I. Teiles.



ÜBERSICHT DES INHALTES.

I. Architektur.

II. Skulptur.

III. Malerei.

I. REGISTER DER KÜNSTLERNAMEN.

B. Bildhauer. M. Maler. Mo. Mosaizist.

II. ORTSREGISTER.

Ferentino.

Fiesole.

Florenz.

1) Hier wie beim Konservatorenpalast in Rom und dem Neapler Museum konnte der eben im Gange befindlichen Umstellung wegen nur alphabetisch ohne Einteilung nach Zimmern angeordnet werden.

TS.

Rel.

lerno. — Turbia.

89037967106

b89037967106a


G.E. STECHERT
& Co.
NEW YORK
